MAX AUB

CONVERSACIONES CON BUÑUEL

seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés

aguilar

ESTETICA

CONVERSACIONES CON BUÑUEL

Luis Buñuel expresa a Catherine Deneuve su criterio sobre una escena de *Tristana* (1970).

MAX AUB

CONVERSACIONES CON BUÑUEL

SEGUIDAS DE 45 ENTREVISTAS
CON FAMILIARES, AMIGOS Y COLABORADORES
DEL CINEASTA ARAGONES

Prólogo de
FEDERICO ALVAREZ

UNIVERSIDAD DE VALENCIA
BIBLIOTECA
FACULTAD DE FILOSOFIA

AGUILAR

H/791.4/844

colección literaria

D. 1404089
L. 1404093

UNIVERSIDAD DE VALENCIA
FACULTAD DE FILOSOFIA
Y C. C. DE LA EDUCACION
BIBLIOTECA
Reg. de Entrada nº 8270
Fecha: 1-4-85
Signatura Estetica

cubierta y cuidado de la edición
TIRSO ECHEANDIA

© herederos de max aub 1984
aguilar s a de ediciones 1985 juan bravo 38 madrid
depósito legal m 2414/1985
primera edición 1985
ISBN 84-03-09195-8
printed in spain impreso en españa por gráficas ema
miguel yuste 31 madrid

BIBLIOTECA HUMANIT

AL LECTOR

Cuando Max Aub murió, el 22 de julio de 1972, en la ciudad de México, dejó sobre su gran mesa de trabajo, ordenadas en más de un centenar de carpetas, alrededor de cinco mil hojas escritas a máquina en torno a un proyecto de «novela» sobre el gran cineasta y viejo amigo suyo Luis Buñuel. La idea de escribir un libro sobre Buñuel le fue sugerida, con todas las libertades imaginables, por Agustín Caballero, Enrique Montoya y Antonio Ruano, de la Editorial Aguilar, en 1967, y fue acogida por Max Aub con enorme interés. Puede decirse que desde entonces, hasta su muerte, todas sus fuerzas, día a día debilitadas, y todo su tiempo, multiplicado por su asombrosa laboriosidad, fueron dedicados a este proyecto.

Alrededor de una tercera parte de todo ese material que dejó escrito estaba compuesta por transcripciones literales de conversaciones que, grabadora en mano, Max Aub mantuvo con Luis Buñuel y con muchos de sus parientes, amigos y colaboradores, en México, Madrid, París, Roma... Otra tercera parte la componía una nutrida colección de textos ajenos, documentos de la época, materiales surrealistas, citas, cronologías, viejas críticas de cine, recortes de prensa... También recopiló exhaustivamente toda la obra escrita por Luis Buñuel desde sus primeras poesías y reseñas de cine hasta los guiones de películas que nunca llegaron a filmarse. Por último, en una veintena de carpetas, Max Aub había reunido notas para el prólogo previsible, sus propias reflexiones sobre el surrealismo, sobre su generación y sobre el libro mismo del que aquella balumba de papeles era tan sólo el material primario.

En algunas de esas anotaciones, que tienen a veces un tono especialmente subjetivo, como si de un diario íntimo se tratase, se transparenta la creciente angustia que la acumulación de todo ese material escrito le iba creando. De la idea original (una semblan-

za de Buñuel, una biografía, una reflexión sobre su obra) surgió en seguida la mucho más ambiciosa de escribir, a partir de la vida y la obra de Buñuel, un gran testimonio novelesco generacional que retratara la realidad cultural y social de los años veinte en España y sus secuelas en París y, tras la derrota de la República, en el exilio. Max Aub acababa de publicar un libro y estaba preparando la publicación de otro, que le parecieron, de repente, lógicos predecesores de éste que acabaría resultando su obra póstuma. El primero de estos dos libros, la «biografía» del pintor apócrifo Jusep Torres Campalans, le brindaba un modelo formal que ansiaba volver a experimentar y que le parecía sumamente eficaz para esta «novela» del muy real—y surreal—cineasta aragonés. Ese modelo consistía en el destrenzamiento de los elementos estructurales básicos de toda narración—acontecimientos, personajes, ambiente, ideas—y su presentación consecutiva, deslizando en cada uno de ellos una ironía en torno al género—¿narración?, ¿ensayo?, ¿historia?, ¿biografía?—que «programaba» de hecho el sentido del nuevo libro que empezaba a fraguarse. El segundo de estos libros, La gallina ciega, *balance apasionado, profuso, exuberante de su primer viaje a España desde la pérdida de la guerra—y, para muchos, su mejor obra—, empezaba a funcionar en su cabeza como la contraparte vivencial de este otro sobre la generación «de la República» que se le convertía a posteriori en tesis ideal. Por último, la sola noticia de la existencia de un tercer libro, no leído, de Louis Aragon, titulado* Matisse: novela, *redondeó el proyecto imaginado.* Buñuel: novela. *En esas dos palabras, y en la experiencia previa, formal e ideal de* Jusep Torres Campalans *y* La gallina ciega, *se empezaba a plasmar un proyecto transparente.*

Max Aub se lanzó, pues, a reconstruir la vida de Buñuel y la de su generación no a la manera del biógrafo o del historiador, sino a la del novelista. A primera vista, podría parecer más bien la del antropólogo fiel al método de la «historia oral», pero por dentro circulaba avasallante la concepción del narrador: el detalle, la frase, el gesto verdaderos, aniquilados y preservados en la creación literaria.

Al morir, Max Aub dejó la tarea inacabada e inacabable. Quien, a la muerte del autor, leyó todos los papeles, pudo pensar por un instante—editor, al fin—que el libro ideado estaba ya vivo en aquellas hojas y que sólo exigía paciencia y montaje. Pero desde el primer momento hicieron falta palabras, nuevas palabras que no estaban todavía escritas en aquellas hojas, y que nadie en su sano juicio se hubiera atrevido a añadir. La única alternativa posible era, pues, partir de aquellos papeles y, sin salir de ellos, reducirlos a las dimensiones de un libro normal mediante el procedimiento único de elegir y desechar, respectivamente, lo visible-

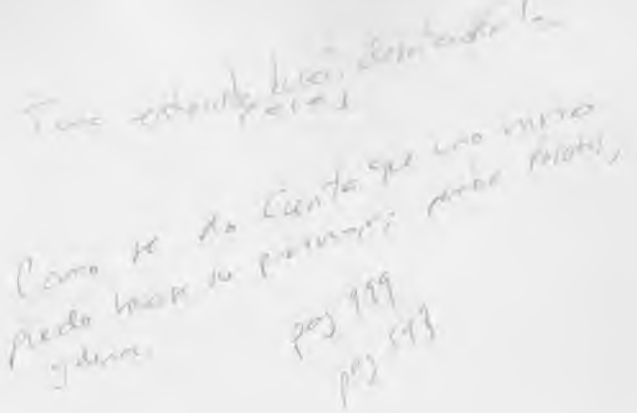
mente óptimo y lo obviamente prescindible (o, comparativamente, menos válido); hubo luego que eliminar repeticiones, «peinar» la retórica de la grabación y establecer soluciones de continuidad inevitables manteniendo un orden cronológico que no rompiera la fluidez de los diálogos.

Otro aspecto hubo también que cuidar: el de las referencias vidriosas hacia terceras personas o hacia el propio Buñuel. Más de una vez le oí decir a Max Aub—al leer los textos que iban saliendo de las transcripciones—que habría que prescindir, aquí y allá, de opiniones ligeras o infundadas que pudieran herir susceptibilidades legítimas. «Al final—decía con frecuencia—, todo deberá leerlo Luis antes de entregar el libro a la imprenta. Y no aparecerá nada en él que no le guste.» Cuando hablé con don Luis de todo esto, hecha ya la selección final, tuve que hacer esfuerzos para que leyera por lo menos algunas partes. «Ponlo todo, no te preocupes. Si alguien dice que estaba enamorado de mi madre, déjalo. Si alguien me toma por homosexual, déjalo. Ponlo todo, todo.» Me resistía en algunos casos, le ponía ejemplos. Sólo le hice vacilar cuando de terceras personas se trataba. «Bueno, en esos casos no pongas nombres, pon sólo iniciales...» Nos reíamos. Las iniciales resultaban transparentes. Al segundo martini soltaba su honda generosidad: «Mira, haz lo que te parezca mejor. Cuando pasa el tiempo, todo queda reducido a la mitad de la mitad. De verdad. Decide tú mismo. Tienes toda mi confianza.» Luego, cuando pasaba por Madrid, me llamó alguna vez por teléfono. «¿Cómo va eso?» Y sé que, al cabo de algún tiempo, perdió las esperanzas de que el libro viera la luz.

Era doloroso imaginar lo que hubiera hecho Max Aub con todo ese material, y repasar los originales que yo iba entregando a la imprenta. Y, sin embargo, ahora, al terminar de releer por enésima vez las páginas que a continuación se inician, me parece encontrar entre sus líneas la «novela» de Max Aub; por lo menos su sustancia. Al vaivén de las conversaciones entre esos dos viejos amigos, de su sencilla sabiduría, de su humor socarrón y de su innata bondad va surgiendo la novela. *Y cuando, ya terciado el libro, entran en escena los amigos de la infancia, los compañeros de la Residencia de Estudiantes, las novias, los camaradas de París, los de la guerra, los colegas cineastas, etc., todo se multiplica y adquiere la riqueza vital concreta que surge de toda gran novela. El lector decidirá si éstos son los* Papeles sobre Buñuel *que dejó inéditos Max Aub o si la labor intensa que se encierra en ellos alcanzó ese cambio de calidad que pueda permitirnos llamarlos* Buñuel: novela.

Federico ALVAREZ

PROLOGO PERSONAL



Los cineastas también tienen biografía

Es curioso que los libros acerca de los cineastas—no son pocos estos años últimos—siguen más o menos una línea parecida: la de sus películas. En cambio, si se trata de un poeta, un novelista, un dramaturgo, se habla también de su vida, y, muchas veces, se trata de explicar novela o poema por ella. ¿Por qué no las películas? Misterio. Sin duda porque los autores suelen considerar el cine como una industria, y parece no importar para el producto la vida de quien fabrica y enlata. Pero los cineastas también tienen biografía, y todo hombre que vive va, de hecho, escribiendo una novela. A medida que he ido acercándome a la vida y la obra de Luis Buñuel y la he conocido mejor, han crecido las ganas de llamar a este libro *novela*. No porque lo sea la suya, sino porque éste ha sido casi siempre mi método. Al fin y al cabo—para mañana—, ¿qué más da que mi Salomar haya vivido—o viva—y mi Campalans sea una composición? A veces las biografías—en el papel o el celuloide—son las historias más falsas que he contado.

Buñuel: personaje oculto

Para mí, novelista que voy buscando la verdad a través de la literatura, las reacciones personales son de gran importancia: dibujan mis personajes y, a través de ellos, un mundo.

La Geografía y la Historia propiamente dichas me interesan en menor grado. Para dar a entender lo que es el cine de Luis Buñuel—tan personal—me interesa saber quién es ese extraño ser que anda por el mundo, horripilado por las arañas. Entomó-

logo por añadidura, es decir, que sabe lo que son. Ese extraño ateo que habla continuamente de la Iglesia católica; ese amigo de las armas, y no más cobarde que cualquier hombre, que huye de toda contienda aunque ésta pueda servir a sus ideas. Antes o después se puede hacer el examen de su obra con relación a la de los demás, pero para comprenderla hay que intentar saber quién es.

Es lo que cela con gran cuidado. Luis Buñuel, a pesar, por su profesión, de ser objeto de miles de preguntas acerca de sí mismo, de su manera de ser y de trabajar, ha logrado tender una cortina de humo y repetir en declaraciones y entrevistas casi siempre lo mismo; ha logrado ocultar su vida personal y ha sacado gran partido de sus enfermedades para aislarse casi totalmente de quienes le molestan. Y, a la vejez, le molesta casi todo.

Buñuel: mi criatura

No es posible retratar a nadie si no es desde el ángulo en que le pinta el que lo ve. ¿Y a quién se parece el Buñuel de tantos diversos retratos? A un Luis Buñuel ideal, que no existe más que en la mente del que dice: Luis Buñuel.

¿Cómo ven a Buñuel los que lo conocen? (Un método)

Porque si nadie sabe cómo es uno, menos los demás. Tal vez, sin embargo, confrontando testimonios de lo que creen los otros, podamos aproximarnos al «dibujo» de quien sea, como es de moda entre policías, la organización más importante de nuestro tiempo en los países más cultos. No permanece uno como lo que es—como lo que fue—, sino como le ven—como le vieron—los demás. Se me ocurrió, pues, acudir a quienes le conocen o conocieron, aquí y allá, ahora, entonces, a medias, como profesional, amigo, comensal, jefe, socio, estudiante. Facetas. Harían falta diez o quince mil, como las de ciertos ojos de insectos, para dar una imagen aproximada, aun atreviéndome a imprimir lo que dicen de él sus envidiosos. Tal vez, algún día, una computadora pueda acercarse al retrato. Por el momento, sólo los personajes de novela tienen trazos firmes, y son como son porque fueron descritos por su creador. Buñuel se me escapa por todas partes; no es un Torres Campalans cualquiera. Los hombres callan por conveniencia, prudencia, arte, hipocresía, gusto, ignorancia, o hablan por lo mismo. Enfrentando pareceres, tal vez quede—siempre borrosa—más clara su figura humana (fotografías

aparte, que sólo dicen lo que ven). He ido a no pocos sitios para dar con personas que me sirvan para reconstruir, como en un rompecabezas, quién era Luis Buñuel. Gasté dos años de mi vieja vida en hacerlo, y me quedé corto—de tiempo y dinero—. Quedó en intento. Otros vendrán que lo harán mejor; el sistema es bueno.

La gente olvida. Miente. También los documentos

Fuimos; no somos Historia. La Historia está hecha de cenizas. No somos viejos, ni siquiera arrinconados; sencillamente, la gente olvida. Desaparecemos, y los trenos y las elegías sólo quedan por casualidad. La pintura—si se conserva y es buena—deja rastro, y el bronce. La Historia es semi-invención y viene con el tiempo a ser una verdad variable, según el presente. La ignorancia prevalece; los eruditos son basureros y quincalleros que exhiben sus hallazgos en vitrinas. La Historia va vestida de andrajos. La música es de todo tiempo y suena según la moda, única historia de la gran mayoría de los hombres. ¿Se puede llamar progreso a un bienestar que acaso acabe mañana por el hecho mismo de existir? No tengo inconveniente en ello, pero no es panacea. Los hombres se matan y entrematan por cosas sin mayor importancia, y no saben lo que quieren; lo remedian soñando, y olvidan. Lo han señalado los poetas que valen la pena, en todos los tonos. Olvidan a la gente porque la gente olvida.

Lo peor: no por aparecer cojos o mancos del espíritu inventan o creen recordar—de buena fe—inexactitudes. Con esa masa he procurado recoger el curso de algunos acontecimientos de la vida de Luis Buñuel. Cuando dos o tres han coincidido lo di por cierto; un solo testimonio me ha dejado en la duda, a menos que fuera reciente. De los documentos ni se hable: están al alcance de quien se interese (no todos, sí los suficientes), pero también mienten. ¿Por qué no? Menos, tal vez, porque van dedicados a mayor número, pero, también, por eso, más. Un periódico no es la Biblia. Y Dios debe de saber la de mentiras que allí acumuló.

Prólogo público

Este libro es, pues, un plagio de la Historia tal como la vieron otros, y de la vida según la interpretación de muchos. Ojalá fuese una vil y buena copia. No tengo esa facultad de pintor: traslado, omito, remedo y—en caso extremo—retrato (lo cual es fal-

sedad, cosa de la que huí en lo posible). ¿Cómo ajustar la copia a un original vivo?

Por otra parte, y la misma, no despojo al necesitado, así me levante con la prisa más o menos villanamente. Ni lo hice por ganar dinero, que buenos centavos me cuestan estos despojos. Si saqueé lo que digo, faltó tiempo para apoderarme de más. Se sabe hoy demasiado, y el mundo dobla la espalda al peso de tanta noticia o suposición. Aproveché la de los demás y procuré no inventar.

«Robé...» Todo es verdad

No queriendo inventar, robé. Es decir, copié, hurté, transcribí. Si este libro tiene lectores y al cerrarlo tienen ante él un hombre—un personaje—, sea el que sea, pero con todos sus atributos: juventud, madurez, ancianidad, y les queda clara una imagen (formada de miles) de lo que fue su época, ¿qué más me da que se haya sacado una noticia de un periódico, de una conferencia, de un libro, de un relato, de una mentira? Procuré no apartarme de lo que creí que fue verdad, mas ¿quién me asegura que así fue? Al principio, uno piensa que no debe apartarse un adarme de lo que haya sucedido. Más adelante, cuando —como en cualquier novela de *El laberinto mágico*—me di cuenta de que no había manera de desentrañar lo sucedido (porque no hay un suceso, sino tantos como testigos auténticos), me alcé de hombros y decidí—si podía divertir al lector—dar las diversas versiones, no para que escogiera, sino para que las tuviera todas por verdad, que así es. Sólo Dios sabe. Pero no creo que se entretenga en esa clase de sabiduría de segunda mano que es el recuerdo. Dios es puro futuro.

Lo divino y lo humano

Buñuel no es Dios. Luis Buñuel es un hombre que tiene un concepto de la vida a la altura de su tiempo y ha intentado—y conseguido a veces—plasmarlo en una obra singular. Pero no es Dios. Lo es para unos cuantos, pero no forman religión, una secta a lo sumo.

Buñuel no es Dios; lo cual es afirmar que existe. No lo sé. Pero sí que existen dioses: Picasso, por ejemplo; o Leonardo, o Shakespeare, o Cervantes. Se nota en cualquier cosa que toquen. Puede haber dudas y—sobre todo—falsificaciones. Con Buñuel no sucede eso. Hizo muchas películas que no parecen suyas, sa-

biéndolo, para poder vivir. Ninguna de ellas—lo ha recalcado—traiciona su visión del mundo, pero tampoco la da. Desde este ángulo, su obra—como la de todo creador—no es muy numerosa, suficiente a ojo de hombre. El problema de Lope, de Federico, si hubiese vivido, es distinto: eran dioses, pero despilfarradores, como lo es Picasso. Como si les bastara que en un trazo, un detalle, una escena, se reconociera su genio. Buñuel es distinto: se ata a una obra con un espíritu determinado. «Esto es para comer» (y basta con que sea decente, burguesamente hablando) o «Esto va a ser algo de lo que llevo dentro.» A todos nos ha pasado lo mismo. A menos de prostituirme, como Dalí.

Libro diálogo, mal hablado: cine

Este es un libro mal construido—si no es una ruina—y mal escrito; porque no lo está, sino hablado. Y, dejando aparte unos privilegiados (que pasan por pedantes, y tal vez lo sean), en general hablamos muy mal, y cada día peor. Buñuel no quiso nunca (o pocas veces) grabar conversaciones, con lo que ganan; pero son menos. Los diálogos—de ahí no se puede pasar—, aun corregidos, tienen algo de plano continuo que sólo anima la vida que son. Este libro, hecho, visto como película, tal vez no estuviera mal. Uno y otra no son sino movimiento.

Buñuel, novela: mayor verdad

Si lo he subtitulado *novela* es porque, a pesar de todo, quiero estar lo más cerca posible de la verdad. Las anécdotas, los cuentos, lo inventado acerca de un personaje o un hecho son mucho mejores para conocerlo que los documentos. ¿Conocerán mejor a Buñuel si reproduzco su acta de nacimiento que si repito algunas barbaridades juveniles, aunque éstas no sean tan ciertas como una fotocopia del libro parroquial en el que constan fecha de bautizo y nombre de sus padrinos?

Las generaciones que sigan (no van y vienen) podrán, si existen, encontrar aquí material de primeras lenguas. Yo no respondo más que de lo mío. Por primera vez, cuando pude, hice uso de una grabadora, lo que, naturalmente, no da mayor autenticidad a este libro que a otros; al igual que una película documental, no por serlo es de fiar. Además, ni a Luis Buñuel ni a mí nos importó tanto la verdad como la justicia.

La «pequeña historia», mejor que la Historia

Lo que habría que discutir es «¿Qué es la Historia?» (o lo que los franceses llaman *petite histoire*). ¿Qué Historia escriben los historiadores? Evidentemente, cada cual la suya. A veces tan distinta, que a nada se parece. La «pequeña historia» tiene la ventaja de ceñir de más cerca los hechos, de imposibilitar al relator el imponer sus vistas generales y sus intereses más allá de la anécdota, y de dejar que el lector sea su propio historiador. Me importa más esa vida «menor» que se olvida: el personaje, de ahí el subtítulo. Ignoro si las razones de Aragon para con Matisse son idénticas.

Buñuel, novela: un nuevo género

No será tal vez la historia de Luis Buñuel, no será un estudio sobre el siglo XX, sino algo híbrido, como han venido a ser hoy, en general, las obras de arte: teatro que no es teatro, novela que no es novela, poesía que no es poesía.

Entre verdad y mentira: otra novela mía más

Conste que no miré a Buñuel con otros ojos que con los que vi a mis demás personajes. Nieremberg fue capaz de asegurar que «diferentemente se ha de hacer suplicio de un noble o de un rústico». No soy verdugo más que a medias, pero aun así juro que este resultado de la lucha de clases me es extraño. No la amistad, que es otra clase de riqueza. En general, a los hombres de bien se les ve, por apasionados, una luz de verdad en lo que aseguran. Pero una luz de verdad extraña a ella. Por eso todo cuanto sigue puede muy bien ser una sarta de mentiras o verdades a medias—que viene a dar lo mismo—, pero tengo la esperanza de que el resultado dará cuenta de las suposiciones—propias y ajenas—de por qué fuimos como fuimos. Ahora bien, antes que los lectores tomen cuanto digo por cierto—así haya sido yo autor del suceso—, pónganlo, por si acaso, en cuarentena. Todo es diversidad de pareceres, y cualquier cosa puede ser otra. Las imágenes engañan tanto como las palabras. Tener algo presente ante los ojos no quiere decir que el fotógrafo, el escritor, el pintor sea capaz de transmitirlo. No depende sólo de él, sino del que ve o lee. Una es la cosa, otra quien la mira y copia, otra quien la ve copiada. ¿Y así quieren la verdad? No hay otro modo, sin embargo. Claro que es difícil vivir en este mundo, en ese mundo. Es relativamente fácil dar ojos sin vista y orejas sin

oídos. ¿Quién los mueve? El otro. Yo soy el otro, decía, mintiendo, Rimbaud. Nadie es el otro. Siempre se dista infinitamente de ser otro. A veces me choca. No es manera de comprenderse, sino de destruirse (salvo que destruirse sea comprenderse; *La destrucción o el amor* se titulará uno de los libros mejores de nuestro tiempo español). Siempre se dijo que va mucho de parecer a ser. «Dos contrarios no caben en un sujeto», asegura San Juan de la Cruz. No conocía a Buñuel, no me conocía, no conocía a nadie: por algo fue un santo. Sigo con tan gran varón, y en su misma espléndida *Subida al monte* leo: «No sabemos lo que hay entre la diestra y la siniestra.» ¡Cómo no! El mundo. Vamos dando bandazos, al azar, según sus dictámenes inmediatos y sin apelación.

Este libro, repito, no puede ser sino una novela más, parecida a las que he escrito: saco de recortes, de recuerdos, de chistes, de sucesos, vaciado sobre el tapiz de su época. ¿Qué le voy a hacer, si no sé escribir de otra manera ni de otra cosa? Miento: ...si no me interesa escribir de otra cosa.

No escogí a Luis Buñuel, me lo ofrecieron en matrimonio. Creí que me convenía: manera de intentar recordar lo mejor de mi pasado, intelectualmente hablando. Con lo que este libro sólo interesará a los viejos y a los estudiosos: poca gente. Lo siento. Por una razón u otra, siempre me pasó, más o menos, lo mismo. Cuando alguna vez me han preguntado: «¿Para quién escribe?», siempre contesté: «Para mis amigos.» (Dicho sea de paso, Buñuel ha contestado de la misma manera a la misma pregunta. Creo que intentábamos decir la verdad.) Lo malo es que ahora quedan pocos.

Buñuel es la vida normal de su tiempo

Ahora que llevo años trabajando en este libro, creo que ha llegado el momento de volver sobre la enormidad de lo reunido y ver adónde he llegado. De hecho, la culpa la tiene cierta manera—moda, podríamos decir—de redactar algunos libros que no son novelas ni biografías, ni anales ni ensayos, pero que de todo tienen, revuelto con fotografías que aclaren el texto y trozos de libros ajenos. De hecho, he trabajado buscando la razón de ser de la obra de Luis Buñuel.

Y resulta que mi personaje es su época; es decir, lo que su época fue influyendo en él: la religión, los jesuitas, las rameras, Federico García Lorca, el vino tinto, Calanda, su madre, Fritz Lang, Dalí, Wagner, Freud, Breton, Benjamin Péret, el surrealismo en general y el comunismo en particular.

Las guerras calientes, la fría, influyen tanto en su vida como en la de todos. Es su tiempo—nuestro tiempo—el que se refleja en él de una manera privilegiada y profunda y el que pone de relieve su obra y su vida con absoluta normalidad. Con la absoluta normalidad—todo hay que decirlo—que viene a ser, en el siglo XX, la del surrealismo.

Generaciones sin denominador común

La cuestión no es saber a qué generación pertenecemos: evidentemente, a la de los nacidos antes o después de 1903, digamos de 1898—Guillén—a 1910—Hernández—, más o menos. Ahora bien, como diría Ortega, una generación se distingue por las convicciones comunes. ¿Qué tuvieron que ver las mías o las de Luis con las de García Lorca o Cernuda, las de Masip con las de Quiroga Pla, las de Ayala con las de Gaos, con las de Larrea? Poco. Es posible que a los veinticinco años los amigos de juventud—Gaos, Medina, Chabás—tuviéramos unas ideas socializantes y humanitarias bastante próximas, pero hoy día me siento mucho más cerca de algunos jóvenes que de muchas personas de mi edad, sobre todo si son españolas. El concepto de generación debe de ser exacto en una generación de masas—pero ¿la hay?—; lo más curioso es que la defendiera Ortega, enemigo de ese tipo de sociedad. Existe una generación del 98, y existe también la del 27, pero esto no quiere decir en manera alguna que Baroja tuviera que ver con Unamuno, ni Azorín con Valle-Inclán. Ni—en los que siguen—que Manuel Bueno tuviera que ver con Canedo, ni Ortega con d'Ors, ni Pérez de Ayala con Muñoz Seca. Ni, en la mía, Dámaso Alonso con Alberti, Federico con Prados, Altolaguirre con Domenchina. Ni siquiera tenemos un denominador común. Tal vez mi generación estuvo más plagada de maricas por el relajamiento—¡ya era hora!—de las costumbres. Que todos viviéramos las dos guerras mundiales, y la civil española, no fue razón de agruparnos, sino de separarnos más.

«¡Qué mal quedamos los del 98!», cuenta Moreno Villa que le dijo Baroja, en París, el 37. Evidentemente. Pero no lo diría por Antonio Machado, ni siquiera por Unamuno. Y en cuanto a asegurar, como lo hace Ortega, que «cada generación representa una cierta altura vital, desde la cual se siente la existencia de un modo determinado», ¿qué tiene que ver Picasso con Ricardo León, o Buñuel con Pemán?

Paralelo Buñuel-Aub

Uno no nace cuando quiere. Ni modo de que sea de otra manera. Nací a las 12 del día 2 de junio de 1903, en París, según consta en el Ayuntamiento del 9.º Distrito. El primer recuerdo de mi madre era el del entierro de Victor Hugo y—tal vez—el de la vuelta de las cenizas de Napoleón. Los nombres de Baudelaire y de Rimbaud tuve naturalmente que descubrirlos, pero siempre fui hombre de libros, y no, como Buñuel, de casa y puños. El fue del campo a la ciudad; yo, al revés, por las vacaciones. Debía de tener siete u ocho años cuando descubrí el mar y las mareas en Berk Plage y en invierno. Luis iba a veranear a San Sebastián. Era de familia rica, y yo no pasaba de burgués. Su padre, viejo, vivía de sus rentas; el mío, joven, de su trabajo. Su padre ya no viajaba, el mío no paraba en casa. Ni hubo más Zeus que el de los rayos y truenos. No tengo sino tres años menos que él; total: nada; nos parecemos en muchas cosas, en tantas como las que nos diferencian. Nuestros caracteres son distintos, pero nuestras vidas «paralelas» tienen muchos puntos de contacto, lo que no cuenta para los gustos; al fin y al cabo, él se hizo en un país distinto que el de su nacimiento, como yo. Realizamos lo más de nuestra obra en el extranjero y, sin embargo, todos nos definen—creo que con razón—españoles. Debimos de empezar a escribir «versos» en los mismos años. Muchos de nuestros conocidos—si no amigos—de juventud fueron comunes. Las escuelas de «vanguardia» me hirieron a mí antes que a él y las dejé. Y, sin embargo, recalamos los dos en Galdós, sin contar que nuestra relación con el cine no es tan distinta en años. La diferencia mayor es la religiosa; si ateos ambos, él de la raíz católica y yo de la «librepensadora». Cuenta eso más que la similitud del medio madrileño, parisino y mexicano.

El, español, casado con una francesa que vino a ser mexicana; yo, francés, casado con una española que vino a ser mexicana. Tiene un hijo francés y otro norteamericano. Uno de ellos está casado con una norteamericana de origen judío; tengo tres hijas casadas con un inglés, un hispano-cubano y un mexicano.

Eso, para la vida. Posiblemente deberíamos morir los dos en México; sería lo justo. Para y por la obra, somos españoles: allí estudiamos el bachillerato y ambos nos hicimos hombres en la Península. Desde el ángulo de la cultura somos dependientes de la cultura española y francesa. Lo anglosajón nos afectó poco en el fondo, bastante en la forma.

Nuestra diferencia fundamental reside en lo político. A él le importa más la justicia que la verdad. No a mí. Si fue o no comunista es un problema que no me atañe, que no he resuelto ni

me importa. Estuvo, sin duda, al servicio de los comunistas; comunistas fueron y son sus mejores amigos, y, como tales—como amigos—, tan importantes para él como para mí. Fui y sigo siendo, desgraciadamente, socialista, es decir, mucho más liberal que él. Tanto monta: a ambos nos fue mal.

Nos casamos con mujeres muy guapas y totalmente apartadas de nuestra obra; si más rico él que yo—por su familia—, nunca fue el dinero, ni para el uno ni para el otro, problema para seguir adelante. Como más afortunado, tuvo, tal vez, más apego al dinero que yo; pero es posible que en sus circunstancias yo no hubiese obrado de manera muy distinta. Tuvo más miedo que yo frente a los acontecimientos, pero este hecho no se refleja en su obra, que es la que cuenta.

La diferencia más honda—de la que no somos resultado—fue nuestra educación religiosa, efecto, en él, del catolicismo intransigente de su madre, que le adoró; la mía fue totalmente agnóstica y en mi formación no influyeron para nada mis padres, hasta donde esto puede ser en una familia burguesa. Viajamos mucho, vimos bastantes cosas, procuramos estar al tanto de lo que sucedía en el mundo. Tuvo mejor salud que yo, no siendo mala la mía. Fue atleta; carecí de fuerza. El amor—como todo lo que podía sacarle de sí, y seguramente por el miedo de pecar y condenarse—le fue bastante ajeno; pero la justicia y la verdad —con las diferencias normales—fueron el agua en la que bebimos lo más que dejamos.

Tuvo éxito, yo no. Pero eso no cuenta más que comercialmente. Y tanto para él como para mí, no contó. La gloria es cosa distinta. Dice que no le importa, pero miente.

No fueron libros, revistas ni noticias lo que nos faltaron. Pero no nos formaron. Fue otra cosa. No busco ser cabal ni perfecto. Si he dedicado los últimos años (iba a escribir, creo que con cierta razón, de mi vida) a reconstruir ese medio, el suyo, es porque fue paralelo al mío. Siempre me ha gustado poner a otros por talanquera, por pura cobardía o por natural pudor, o por ambas cosas a la vez. Volver a hojear las revistas de 1920, a ver las películas de 1930, leer libros y estudios recientes acerca del tiempo pasado fue regresar a un país enterrado. Posiblemente me equivoqué y debí explicarme con más novelas en las que los sucesos no jugaran el papel que les otorgo en casi cuanto he escrito; pero me es más gustoso mezclar el día con la noche, el sueño con la razón, la verdad con la mentira para acercarme disfrazado a la verdad inalcanzable. Las novelas fuera de todo contexto, como las que escriben hoy algunos, me parecen, a lo sumo, ejercicios retóricos de clase de embalsamamiento, fáciles—y largos—y, tal vez, a veces, divertidos de hacer, si no de leer.

No obstante, estoy muy lejos de Sartre y de asegurar que nada vale su obra al lado de un muerto de hambre (al mismo tiempo que publicaba *Les mots*), pero no puedo imaginar que una novela—una novela mía—pueda pasar por alto los vaivenes—tal vez inútiles—de la Historia, que la condiciona en el tiempo. (Jamás tuve la paciencia flaubertiana de reconstruir el pasado cuando los periódicos me dan, cada día, mi ración de pan obligado.)

He visto demasiadas cosas como para poder prescindir de ellas. Mi padre ya viajaba por España en 1898—iba a sus negocios, y no creo que la derrota española en Cuba le impresionara más que la guerra ruso-japonesa o la de los bóers—. Todo fueron guerras durante el siglo XX; es decir, desde que hubo ejércitos de verdad. No pasaron veinte años del final de la primera guerra mundial al principio de la civil española, separada por escasos meses de la segunda mundial. Añádase revolución tras revolución, contando con que la rusa bien valió la francesa; el nacimiento y crecimiento del fascismo mezclado con el derrumbamiento financiero de Norteamérica en 1929—otra guerra—, mientras o tras la desaparición de los Hohenzollern, en Alemania; los Habsburgos, en Austria y en España; la dinastía Manchú, en China; los Romanov, en Rusia, y el fenecimiento sin lujos del Imperio turco. Vino el surgir de los dos Grandes, el derrumbe de los imperios europeos bien orquestado con la explosión de la bomba atómica y la conquista del espacio todavía relativamente cercano a la Tierra; el resquebrajamiento del imperio comunista aferrado a una interpretación unilateral, burocrática y conservadora de las teorías de Marx; el intento desesperado de sobrevivencia de la Iglesia católica; la subida irresistible de las teorías de Einstein, Bohr y Freud; el reemplazo parcial del racionalismo por su contrario; el desplome de los reinos de Italia y Grecia; la aparición de cincuenta repúblicas nuevas y el resurgir maotsetungiano de China; la transformación total de los medios de comunicación y publicidad, sin que el hombre pudiera, en su gran mayoría, seguir estando al día salvo a costa de olvidar el pasado. El siglo XX ha visto desfilar el entierro de lo que teníamos por más preciado de nuestra herencia cultural. El viraje se inició a fines del siglo XIX, pero la nueva estética—y la nueva política—que había de transformar la fisonomía del mismo surgió hacia los años 30: *La edad de oro* coincide con la crisis norteamericana y los prolegómenos del stalinismo. No es novedad, las discrepancias, las contradicciones son de todas las épocas. Las palabras suenan de pronto a hueco, tienen su vida y su muerte, caen; abono natural, sirven un espíritu diferente. Cuando los hombres se juegan la vida suele ser por la verdad,

pero ésta cambia como la luz. Tal vez lo que más falta—a nuestros ojos cansados—es piedad, y todo son ardides. De tanto mirar siempre adelante se olvida el hombre de lo que fue. Se suele decir lo que no se sabe que ya se dijo en los mejores libros; mas se leen pocos, aunque se tengan. Yo no ventilo negocios y no niego que se le puede tomar gusto a la vida siempre que se tenga salud y descanso: madres del cordero. Pero Luis Buñuel no parece haber nacido para «sentir olores novísimos sensiblemente», como quería el Santo, sino que le gusta comer migas en un antro ahumado. Ni cree, como fray Luis, «que la vista deleite los ojos», sino al revés: que los ojos son los responsables de la vista. No en vano odia la ceguera, y la primera imagen que filmó fue partir un ojo por la mitad.

No sé si basta lo dicho para explicar mi intento; espero que el lector tenga en cuenta que, de hecho, sólo es mío el punto de vista, es decir, el emplazamiento de la cámara. Nada más y nada menos.

Deshecha la rueda de la vanidad, somos los últimos en saber las cosas del mundo. Todo es olvido, desprecio, desestima. Mas nadie cae en la cuenta de la ingratitud hasta que le bajan a descansar. Y tristes de los que queden recuerdos, como pasará con los mejores... Sin embargo, es lo que buscamos yéndonos en pos de otros; como yo ahora. Nadie me lo ha de agradecer ni perdonar. Lo cierto es que no pido gracia.

POSDATA

Hoy, domingo 3 de enero de 1971, tras dos años y medio de preparación, empiezo a poner en orden mis papeles acerca de Luis Buñuel, que pasa a ser personaje. No las tengo todas conmigo. Los personajes, personajes son y quedan. Buñuel vive y morirá. El que salga de este cúmulo de documentos, recuerdos venidos a folios, ¿sobrevivirá? Para eso necesito acabar este libro y que no acabe él conmigo. Esta ha sido, estos tiempos, mi duda y preocupación. Mi cuerpo está dañado, mi memoria se resiente de ello (prueba de que poco tiene que ver con la inteligencia, por mucho que la ayude). Es la primera vez que me enfrento al papel con el temor (fundado) de no acabar lo que principié.

Es curioso que a mi personaje le sucede exactamente lo mismo y que si no se decide a empezar otra película es porque—según me confiesa—no sabe si la terminará. No quiero creer en premoniciones. Mi corazón lo ha de decir, y no se escribe con él, sino con la cabeza, la palabra y el papel. Animo no me falta.

Conste que a pesar de cuantos agradecimientos tenga que dejar constancia (justificados sin duda), hice solo este libro—trufado de citas—, sin ayuda alguna. Todo lo busqué, todo lo hurgué. No pude, y lo siento, inventar la Historia. Lo sucedido pasó. Procuré ceñirme a los hechos. Respondo de lo que vi; lo demás, que es mayoría, aparece según me lo contaron. No tengo tiempo de dar todas las fuentes; me limito a citar las que apunté; a veces descuidé hacerlo, y no sabría, en el laberinto enorme de los papeles revueltos, dar con la ficha. Lo siento. También ignoro qué se publicará de este amontonamiento de datos, hechos, conversaciones, lucubraciones, ensayos, bocetos...

De los muertos el año 1970

Cuando ahora, en enero de 1971, me pongo a releer, a estudiar e intentar organizar tantas noticias reunidas alrededor de Luis Buñuel para rehacerlo en el papel, echo un vistazo a los muertos del año 70, del que no quiero pasar (ojalá lo hiciera con los *discretos encantos de que es capaz la burguesía*); tengo que recordar a Marie-Laure de Noailles *(Toujours en avant!),* el viejo Agnon, el antipático judío y buen escritor, de Jerusalén—que nada tiene que hacer aquí—; a Crommelynck, el de aquel *Magnífico cornudo,* que influyó más en mí que en Buñuel. Allá (¿dónde?) se fue el magnífico mariscal Timoshenko, que nos recordaba a Von Stroheim, el alemán estereotipado en el cine, que, a la postre, resultó ser un judío vienés. Apenas murió Kerenski, en Estados Unidos, entre Madero fusilado y Azaña enterrado en el exilio. Murió Elsa, tan cerca de mi corazón—no sé si del de Buñuel, creo que sí—con sus collares, que Aragon iba a vender a los grandes almacenes, como yo mis gemelos, ¡y mis collares!, ahora lo recuerdo. A Pierre Mac Orlan, que leímos a los veinte años: una especie de Julio Verne entre Paul Morand y *Sous les toits de Paris.* Enterraron a don Antonio de Oliveira Salazar para probarnos que la tiranía es fuente de larga vida: sin duda la satisfacción del poder debe llenar de júbilo venas y arterias y el sistema solar de los nervios. Murió Mauriac, gran escritor como hay muchos; y Erich Maria Remarque, pequeño novelista al que le tocó el gordo de la guerra del 14; y John Dos Passos, uno de los hombres que más influyó, y no sólo en el arte novelero de nuestro siglo. (Tuvo la impronta de Picasso, estuvo con nosotros; luego se pasó al moro, y, como es natural, le fue mal; pero no puedo olvidar que fue él quien me dio el *affidavit* para poder salir de Europa el año 41 y a aquel cónsul norteamericano que no quiso prorrogármelo, en Casablanca, por unas horas que me hicieron perder en la frontera, en Uxda, unos funcionarios de Pétain. Así vine a ser mexicano; sin eso, con toda seguridad, a estas horas tendría pasaporte norteamericano, como Ayala o don Américo. Cosas sin gran importancia.)

Murió Lucien Goldman, que no era tonto, y Jean Giono, que tal vez no lo era, pero que, a veces, lo parecía, y que a Buñuel le gustaba tanto (¡ah, *Le hussard sur le toit,* novela que tantas veces pensaste convertir en película!). Murió Daladier..., al que dediqué—bien acompañado—uno de mis libros. Fue uno de los responsables de nuestra derrota. Está bien que muera ahora, el 70. A ver si acabo este libro. Buñuel no ha hecho ninguna película este año. Daladier debe de andar en el infierno quemándose las posaderas en el lugar donde siguen ardiendo las ruinas de Guer-

nica. Murió el general Cárdenas. Los dos le debemos mucho: entre otras cosas, ser mexicanos. Al fin y al cabo, aquí no entra tanto en juego la casualidad, como no me canso de decir. También murió el general De Gaulle, gran escritor; respetémosle. Después de todo—por razones algo distintas—, París cuenta mucho en nuestras vidas. Van muriendo todos los que fueron a España del 36 al 39. He escrito no poco acerca de ello este año. Fuiste a darle otra vuelta. No se puede: la Historia es irreversible. Hay que hacer otra cosa; lo hacemos aun sin querer.

En el 69 murió Gustavo Durán, que los que lean estas páginas no sabrán quién fue, a pesar de las cuatro columnas necrológicas que le dedicó el *New York Times*. Murió Eli Lotar, el camarógrafo de *Las Hurdes*; y Gaston Modot, el protagonista de *La edad de oro*; y Ungaretti, el malicioso; y José Carner, el catalán un tanto prosopopéyico, gran poeta a lo latino, sabio, y doña Gloria Giner de los Ríos...

Agradecimientos y palinodia por esta «novela»

Nunca escribí por encargo nada que tuviera por mío, como no sea este libro. Seguramente viví equivocado. Stravinsky es el mejor ejemplo contemporáneo; sólo en parte, también Buñuel. Ahora bien, quiero que quede claro desde ahora mi agradecimiento a los señores Aguilar, a Agustín Caballero (que descansa en la paz del recuerdo de los que le conocieron), a Enrique Montoya y Antonio Ruano, por la paciencia que conmigo demostraron ante las transformaciones que ha sufrido este encargo.

Lo que sucede es que los encargos (para quienes no somos meros ejecutores) se transforman en obra personal. Puesto a contar cualquier vida (aun la propia), se convierte necesariamente en un relato en el que la imaginación, la interpretación, es propia. Nunca utilicé otro método cuando quise contar sucesos verdaderos. Ignoro si Buñuel se reconocerá; lo que sí reconozco es mi tiempo.

Estas páginas se han hecho a base de conversaciones y de recuerdos, dejando—en lo posible—las teorías a los lectores.

A todos los que me han ayudado y que aquí se verán nombrados o se reconocerán si prefirieron callar su nombre, gracias; y —sobre todo—a Luis Buñuel por todo lo dicho y callado, aunque él mismo reconocerá que podía haberme ayudado más.

CONVERSACIONES CON BUÑUEL

PRIMERA

No hay necesidad de preguntárselo, porque a lo mejor ni me contesta o me miente, poco o mucho, según su humor:

—Cuando escribes una película, ¿lo haces para ti o para los demás? ¿Para ayudar a transformar el mundo o para escupir en la cara del banquero que vive en la esquina de tu calle?

—Para ganar dinero. No aburrirme. Hacer algo.

—¿Dejar rastro?

—Las películas son de un material poco durable. Dentro de cincuenta años, si todos calvos, ellas, hechas polvo.

—Se han escrito ya muchos libros acerca de tus películas, y no se trata ahora de hacer otro más sobre ellas, sino sobre Luis Buñuel autor de películas. Si he aceptado, no es, pues, para confrontarte con Chaplin ni con Fellini, ni para comparar a *Viridiana* con *Simón del Desierto*. Tampoco quiero hacer una biografía. Lo que quiero es intentar un retrato en movimiento, para ver hasta dónde es posible que un lector sea capaz de sacar de ese cuadro, que tal vez se parezca un poco a *Desnudo bajando la escalera,* al mismísimo Luis Buñuel, y a nuestra época, hechos pedazos pero enteros, si no para siempre, por lo menos por algún tiempo.

—Pues te va a costar trabajo.

—No es el trabajo el que me asusta, sino el tiempo. Ya estamos viejos, y quiero buscar y encontrar; y para dar con lo que se quiere, se equivoca uno muchas veces de camino. Las novelas, las otras, son otra cosa, llevas a tus personajes por donde quieres, y no hay quien proteste. Tú sí protestarás, y tal vez con razón. Veremos.

—Me molesta que hablen de mí. Siempre me ha molestado.

—Ya te digo que no se trata de hacer un libro sobre ti, sino un libro sobre nuestra generación, que ha vivido un tiempo bastante extraño. ¿Quién, como nosotros, ha visto dos guerras mundiales, con la de España como pivote?

—Y todas las demás. Y España sigue siendo España, que no es grano de anís. No es necesario que alces la voz. Con el aparato oigo bien, con tal que hables despacio.

—Lo que me importaría poner en claro es el cómo ha sido posible que en nuestro tiempo, hijo del siglo XIX, tan racionalista, haya podido surgir un movimiento como el surrealismo, basado en la irrealidad, e influir de una manera tan continua y persistente. ¿O crees que los sucesos de mayo del año pasado, en París, no tenían que ver con el surrealismo?

—Completamente. Saltaba de júbilo porque estaba viviendo, de verdad, una época surrealista. Aquello era surrealismo puro. Pero cuando Arrabal me dijo que iban a poner mi nombre entre los que autorizaban lo que ellos llamaban la toma de los pabellones de la Ciudad Universitaria, le dije que no, que de ninguna manera, porque iba a llegar la Policía y los iba a echar a las primeras de cambio. Que el día en que verdaderamente hicieran la Revolución, entonces sí, con el mayor gusto. Como es natural, no me hizo el menor caso y pusieron mi nombre.

—No te extrañaría, una mentira más que te cuelgan.

—No tienes idea, últimamente un periódico francés publicó que yo, aquí en México, me dedicaba a ir a misa todos los sábados para buscar hostias consagradas, que me las llevaba a casa, las ponía en unas jaulas de grillos y les decía: «Canta, hostia, canta ahora, o verás lo que te pasa.» Y como resultado natural, las llevaba al excusado y hacía funcionar la bomba de agua. Como lo publicaron estando yo en España, lo desmentí. Parece mentira la cantidad de insensateces que han inventado a costa mía.

—¿Tu padre pasó mucho tiempo en La Habana?

—Sí, mi padre estuvo treinta años en La Habana. Es decir, del sesenta y ocho al noventa y ocho, que es cuando volvió a España y se casó y nací yo.

—¿Qué fábrica era la que mandaba armas a tu padre en Cuba?

—Smith, Smith.

—Smith, el famoso Smith.

—Creo que era Smith, y Remington también, los dos. Porque vendía armas, cosas para barcos, no sé. Breas, cuerdas y velas. Era una ferretería grande donde había un poco de todo, ¿verdad? Y le regalaban de vez en cuando, regalo de fabricante a vendedor, ¿no?, un revólver Smith con sus iniciales; luego, un rifle Winchester. No se abastecía de una sola marca, sino de varias.

—Cuando vio saltar el *Maine*, ¿nunca te dijo nada de su impresión?

—Sí, sí. Sí me contó. Porque él estaba en su despacho. La tienda estaba en Lamparilla, tres. Era la calle donde se hallaba la

ferretería que luego se llamó Casteleiro y Vizoso, que eran los dos socios de mi padre.

—¿Una ferretería?

—Sí, una ferretería y cosas de barcos. En la calle Lamparilla, número tres, ahí cerca del puerto. Yo no he estado nunca en La Habana. Mi padre, cuando pensó que tenía bastante dinero, les traspasó el negocio a dos de sus empleados, y aún era famosa en La Habana la casa «Casteleiro y Vizoso». El uno era gallego, y el otro, asturiano.

—Por lo visto, tuvieron éxito con el negocio.

—Comenzaron siendo dependientes. Hasta Castro, era una de las grandes fortunas de La Habana. También conocidísimos. Han debido de morir los contemporáneos de mi padre, pero los hijos tenían el negocio. Y en Lamparilla, tres (yo no he estado nunca en La Habana); creo que estaba en el puerto, una calle que estaba en el puerto mismo. Se ven los barcos, creo, y oyó la explosión del *Maine*. Y lo vio saltar. Fue una catástrofe de gran conmoción, y se prestó para que Cervera dijera su célebre frase: «Prefiero barcos y no honra, que barcos con honra», o algo así: «Prefiero barcos con honra, o barcos hundidos con honra, que barcos sin honra», una cosa así.

—Sí. Pero eso fue en Santiago.

—No, no. Creo que fue el almirante Cervera en la guerra de Cuba.

—Sí, pero en Santiago de Cuba.

—Bueno sí, no lo sé. ¿Quieres una taza de café?

—Sí.

Se levanta con ese su andar en el que le cuelgan un poco los brazos hacia adelante como arrastrando un poco los pies, hacia los adentros. Vuelve con el libro de Kyrou.

—Toma, te lo presto.

Miramos un poco las fotografías: de soldado, frente a su retrato, hecho por Dalí el año 23. Toda una vida. Cómo se deshace uno. A las obras que valen la pena no les pasa lo mismo. ¿Por qué?

—Después de tanto tiempo de estancia en Cuba de tu progenitor, ¿no crees que puedas tener hermanastros allí?

—No, no creo que tenga hermanastros en Cuba. Mi padre era como yo, pero dado a las mujeres.

—Pero ¿cuántos años estuvo tu padre en Cuba?

—Treinta años...

—¿Desde los diecisiete?

—Sí.

—¿Entonces?

—Sí, claro. Pero no creo que fuera de los que se acostaran con negras o con mulatas. Ya sabes que soy racista (guiña el ojo); pero

no, no me veo con hermanos mulatos. Por otra parte, tampoco era de los que se vuelven a casar y, mientras preñan a sus mujeres, se acuerdan de las indígenas. Como el padre de Ugarte. Porque ése sí... Ugarte se reía cuando yo se lo decía.

—¿Había una gran diferencia de edad entre tu padre y tu madre?

—Cuando se casó, mi padre debía de tener cuarenta y dos años, y mi madre, diecisiete.

—Ella era de Alcañiz, ¿no?

—No, de Calanda. De una familia que venía del Alto Aragón. A mi padre lo llamaban «Weyler». ¿Te acuerdas?

—Claro.

—Mira que tiene gracia, soy hijo de Weyler.

—No dejaría de tenerla si fuese verdad, aun como cuento: Luis Buñuel, hijo del general Weyler.

Reímos. Bebemos.

—¿Sabes que, con todo el interés que tiene el libro de Kyrou y lo exacto que es en cuanto de cine se trata, si se asoma a la vida, todas las fechas están equivocadas?

—No me digas, no es posible.

—Lo que pasa es que tú no lo has leído.

—Sí, hace mucho tiempo. No me fijaría. Pero no me extraña. Nunca hablamos en serio, sino que nos vimos varias veces y no recuerdo si tomó notas o no.

—No tendría importancia si no fuese porque lo consideran publicado con su total aprobación y alguno que otro ha repetido sus inexactitudes.

—¿Cuáles por ejemplo? Porque te aseguro que o no me acuerdo, o lo más probable es que, como todos estos libros, lo haya leído muy por encima.

—Empieza diciendo que tu padre fue a Cuba como militar y que puso su tienda luego, después de la guerra. Así que, si fuese cierto, serías cubano, ya que en esto no mienten las fechas. Oyó campanas, y no las de Calanda. Luego asegura que tu madre fue a La Habana, y que volvisteis definitivamente a Calanda en mil novecientos catorce.

—¡Si mi madre nunca estuvo en Cuba!

—Ya te digo que está lleno de errores garrafales en las fechas. Asegura que tu padre volvió allá el noventa y nueve.

—Mi padre sentó plaza, con diez de Calanda..., pues debió de hacer ahora cien años. Sí, justo, mil ochocientos sesenta y ocho más los treinta años que pasó allí, mil ochocientos noventa y ocho, fecha de su vuelta a España; se casa el mil ochocientos noventa y nueve, y el mil novecientos nazco yo. Además, ya te lo he contado, desde el balcón de su casa, sentado en una mecedora, vio cómo

volaban el *Maine*. Y ya te digo, mi padre sentó plaza y se salvó de morir por su buena letra. Tenía una caligrafía magnífica. Aún tengo arriba cartas de él... Un pendolista, que decían. La cosa es que al escribir su solicitud dijo alguien: «Este chico tiene buena letra. Que se quede aquí en la plaza.» Los otros nueve del pueblo se fueron al interior, a pelear con los mambises, y los nueve murieron de fiebre amarilla. Cuando lo licenciaron debió de entrar en una ferretería y luego puso su casa propia.

—¿Cómo se llamaba?

—Leonardo. Quiso volver a La Habana el año doce. Olía que iba a pasar algo en Europa, seguramente la guerra, y quería dejar su dinero fuera. Pero volvió a los tres meses, desencantado y furioso porque sus ex empleados no quisieron admitirle. Nunca le vi más desengañado.

—No me extraña en absoluto.

—Y así fueron las cosas hasta que decidió volver. No puso los pies en Cuba, como ya te dije el otro día, hasta mil novecientos doce. Y volvió en seguida, cariacontecido, como sabes, al cabo de unos meses.

—Lo único cubano que hay en tu vida es el dinero que te dio tu madre para *Un perro andaluz*. Y lo curioso es que posiblemente el dinero que aportó Picabia para todas sus fantasías dadaístas, y aun anteriores, también fuera cubano. Con lo que resulta que, en el fondo, sin Cuba—y sin España, claro—, ni el dadaísmo ni el surrealismo hubiesen sido lo que fueron. [...] ¿Qué instrumento te gusta más?

—Cualquier cosa que no sea el violonchelo. A mí Casals me parece una mierda, puedes decirlo...

—¿Y el violín?

—Bueno, el violín... A mí me gustan las trompas, ¡las trompas de Wagner!, el corno, el oboe.

—Pero tocabas el violín.

—Sí. Pero por oposición: cuando mi padre—yo tenía once años—quiso que aprendiera a tocar el piano, yo preferí el violín porque todos aprendían a tocar el piano. A mi padre le pareció bien. «Además—me dijo—, siempre lo puedes llevar contigo... Mientras que el piano...» Y sí, lo llevaba conmigo.

—Hasta en París.

—¿En París? No.

—Sí.

Se queda pensando unos segundos.

—¡Pues sí! ¡Tienes razón! Ya no me acordaba. Es chistoso. ¡Yo con mi violín en París! A mí el piano sí me gustaba. Digo gustaba porque desde que estoy sordo no puedo oír música. En eso he

venido a ser surrealista al final de mi vida: a los surrealistas no les gustaba la música.

Nace en Calanda (provincia de Teruel) el 22 de febrero de 1900, en la calle Mayor, frente a la placeta de Manero. Su padre se llamaba Leonardo; su madre, María, neé *Portolés. Su padrino fue Gaspar Homs, mallorquín, que vivía en La Habana, amigo y compañero de negocios de su padre, vendedor de esponjas; y su madrina, Panchita Homs, legítima esposa de Gaspar. El bautizo se efectuó el día 9 de marzo.*

Hizo su primer viaje precisamente a casa de sus padrinos, a Palma de Mallorca, donde estuvo un mes y medio, pasando por Barcelona, en 1907.

Por entonces tuvo su primera «novia»: Pilarín Urazandi.

Tomó la primera comunión el 17 de abril de 1910 en el Colegio del Salvador, en Zaragoza.

Se emborrachó por primera vez a los trece años, en una tasca de Zaragoza, con Martín Sante y los tres hermanos Barazas. La tasca se llamaba «El Velódromo». Era jueves. Decidieron no ir a la escuela. Eran las siete y media de la mañana. En el cafetucho había obreros que iban al trabajo.

—Pedimos chorizo y aguardiente. Debí de tomarme como un cuarto de litro de aguardiente. Allí estaba Mantecón, que entonces gastaba melena. Me puse malísimo. Arrojé todo lo que había que arrojar y me desperté en la enfermería, con unas monjas dándome fricciones. Tan mal estaba, que ni mi padre me dijo nada.

—Ignoraba lo del largo pelo de Mantecón.

—La melena rubia de Mantecón... Me acordaré siempre. Cuando quiero hacerle rabiar le recuerdo cómo el padre Marcelo lo tenía sentado en las rodillas—tan mono—mordiéndole la orejita. Pero nada malo, ¿eh? Los jesuitas en eso eran de lo más ojo alerta. Que yo recuerde, nada de nada, entre nadie, durante los años que estuve con ellos. Siempre había algún hermano que nos vigilaba, estuviéramos donde estuviésemos. Pasábamos del punto de vista de uno al punto de vista de otro. Un dedo al aire para lo menor, dos dedos para lo mayor, a menos que nos llevaran a todos juntos: una campanada para lo menor, dos campanadas para lo mayor.

—Según me dice Mantecón, no estuviste más que cuatro años con los jesuitas.

—No, hombre, no. Estuve siete años. Desde los seis.

—Bueno, ambos tenéis razón, porque él se refería a los años de bachillerato.

—Sí, efectivamente, acabé el bachillerato en el Instituto.

—Entonces, ¿las fechas exactas?

—En los corazonistas de Zaragoza, de mil novecientos seis a mil novecientos ocho; en el Colegio del Salvador, de los jesuitas, en Zaragoza, de mil novecientos ocho a mil novecientos quince, y los dos últimos cursos del bachillerato: mil novecientos quince a mil novecientos dieciséis, y de mil novecientos dieciséis a mil novecientos diecisiete—mayo de mil novecientos diecisiete—, en el Instituto de Segunda Enseñanza, de Zaragoza; y en el otoño de mil novecientos diecisiete, a Madrid, con mi madre, a buscarme una casa de huéspedes.

—Hay muchos libros sobre ti llenos de verdades y mentiras, lo que enreda mucho más las cosas. Hay quien dice que fuiste a Madrid a estudiar pintura.

—Nunca.

—También dicen que la iniciación de tu ateísmo se debe a la lectura de *El origen de las especies*.

—Sí. A los dieciséis años, Morquecho, un chico de Logroño, que estudiaba primero de Derecho, me dio a leer los tres tomos de la Editorial Sempere, y a Spencer y a Haeckel. Hasta los catorce años yo era católico practicante: misas, rosarios, confesiones; comulgaba muy frecuentemente. Como todos los de mi familia, menos mi padre.

—Tu padre...

—Mi padre era un liberal del siglo XIX. Iba a misa para dar ejemplo, porque lo consideraba necesario, y decía que se acercaba «a los sacramentos del altar» una vez al año. Quién sabe.

—¿Tu madre era muy católica?

—Muy católica.

—Y hasta los catorce años ibais de vacaciones a Calanda.

—Sí, y luego a San Sebastián. Yo era muy joven cuando fuimos a vivir a Zaragoza. La casa ya ha desaparecido. Era en Independencia, diecinueve, en la antigua Capitanía General; hacía esquina, tenía dos pisos y muchos balcones a las dos calles. Si me pusiera a contarlos, me acordaría de cuántos había. El propietario se llamaba Rafael Pamplona.

—Es curioso cómo se acuerda uno de algunas cosas. ¿Y cómo perdiste la fe?

—Supongo que de la manera más corriente y vulgar. Es decir, como la mayoría, de los quince a los diecisiete años. A los diecisiete años, yo ya no creía nada. Primero fue una duda, una subyacente desconfianza hacia la existencia del infierno. Los jesuitas insistían mucho sobre el infierno. Acerca de los castigos eternos debidos a los pecados que sobre todo tuvieran que ver con el sexo. Mi gran amigo era Tomás Pelayo (el padre del que hoy es gobernador de Barcelona). Yo andaba continuamente con él,

hablábamos. Alguna parte del verano lo solía pasar en Vega de Pas, en Santander, donde el doctor Madrazo, que era una especie de Marañón de la Montaña, tenía un gran sanatorio para tuberculosos. Era de la familia. Familia de don Marcelino. Dormíamos juntos, es decir en el mismo cuarto, Tomás y yo, y hablábamos y hablábamos, y yo le hacía partícipe de mi desconfianza de la existencia del infierno, y más por los ligeros pecados sexuales que cometíamos, porque evidentemente, como todos los jóvenes de nuestra edad en España, nos masturbábamos. ¿Cómo era posible que por algo tan insignificante tuviéramos que pasar toda la eternidad metidos en el infierno sufriendo penas inacabables? Por ahí empezó la cosa. Hacia los catorce o quince años. El proceso fue largo. Creo que perdí totalmente la fe cuando cumplí los diecisiete, sin contar que ya había empezado a leer los libros que me pasaba Morquecho, el cual ya estudiaba entonces primero o segundo de Derecho, y de allí a Darwin y Nietzsche.

—De hecho, la culpa la tuvo Blasco Ibáñez.

—Pues sí. La colección Prometeo. Porque, como todos nosotros, yo me puse a leer primero a los sociólogos y a los filósofos, y no literatura. Hacia el año quince y dieciséis o diecisiete ya nos apasionaba el hecho mismo de la sociedad, cómo estaba hecha. Hoy día, cuando hablo de eso con dominicos o jesuitas, están de acuerdo conmigo en que efectivamente la pérdida de la fe en la juventud cristiana se debe ante todo a esa hinchazón del infierno de la que rezumaban los colegios de sus órdenes. Todo eso coincide con la pérdida de la virginidad de la manera más normal en aquellos tiempos. ¡Qué miedo pasábamos!

—De hecho hemos sido la última generación a la que el miedo a las enfermedades venéreas no dejaba dormir.

—Pues sí. No deja de ser un consuelo.

—¿Y tu afición a la liturgia?

—Es una fijación artística, lo mismo que la música, el órgano. Siempre me gustó extraordinariamente.

—Arturo Sáinz de la Calzada me decía de su estupefacción ante lo que podías saber de teología...

—¡Bah! Son cosas que leí estos últimos años para hacer el *Simón*. De todas maneras, siempre me gustó leer vidas de santos, el Año Cristiano, aunque todas las vidas de santos se parecen mucho.

—¿Tuviste algún director espiritual de primer orden?

—No. Un tío de mi madre era cura, el tío Santos. Fue mi profesor de latín, lo que me sirvió mucho, después, cuando estudié letras. Era el administrador de mi padre en Calanda.

—Ya me dijiste no haber leído a Lautréamont sino hasta el año

veintinueve. ¿Pero crees que corresponde al hombre ser responsable del bien o del mal?

—Ya te he dicho que el dios creado por el hombre es el espíritu del mal.

—¿Te impresionaba la idea de la muerte desde niño?

—Sí.

—¿Cuál fue tu primera imagen de la muerte?

—La putrefacción. Tenía yo ocho años, en Calanda. Iba de paseo con mi padre. Vimos ahí un mulo muerto. Un «carnuzo», como llaman allá a los animales muertos.

—¿Tienen algo que ver con los burros putrefactos de *Un perro andaluz*?

—Desde luego.

—Dicen que es una idea de Dalí.

—De ninguna manera. Es una idea mía que tenía en la cabeza desde el año veintitrés. Y, además, las campanas. Las campanas de Calanda. Que tocan todo el día, ¿quién muere? Campanas, campanas a misa, al rosario, el toque de agonía. Iba mucho por el cementerio. Los huesos. De eso hay mucho en *El ángel exterminador*. Los carneros. Una visión de muerte continua y el sentido del pecado. ¡Figúrate, a mí! Pero no lo puedo impedir, no lo puedo separar. Para mí—instintivamente—el coito es algo infernal.

—Tu padre tenía gran sensibilidad hacia el arte, ¿no?

—Mi padre había pagado un paso para la procesión del Milagro, en Calanda, del mejor estilo sansulpiciano. Precioso. Con dos ángeles de tamaño natural, la Virgen y Pellicer... Lo llevaban trabajadores de las fincas, vestidos de blanco y con cíngulos rojos... Las «hordas rojas» lo destruyeron en mil novecientos treinta y seis. Es una lástima.

—Lo puedes remediar.

[No me oye.]

—Mi afición por las armas se la debo a mi padre. Ya te he contado que en La Habana vendía de todo, para los barcos. Una ferretería. Y armas. Por lo visto, vendía bastante, y la casa Smith y Wesson, de cuando en cuando, le regalaba algún revólver, con las cachas de nácar y sus iniciales. Cuando yo estaba malo, a veces, mi padre entraba en mi habitación a verme y me prestaba o me regalaba alguna. Era yo un niño. Cuando murió mi padre tuve aquella sensación de liberación y me bebí dos copas de coñac.

—Y te pusiste sus zapatos.

—Sí, es otra historia. Sentí una liberación. Me fui a dormir con la Smith bajo el almohadón. Tuve dos apariciones terribles, venían de la pared. De un lado venían los aparceros; por otra parte, un primo mío...

—Vamos a hablar un poco de la muerte de tu padre. ¿Dónde estabas?

—Fue a finales de abril del año veintitrés. Mi padre murió el tres de mayo. Yo había ido a la Universidad Central. Me examinaba por libre, los exámenes eran en junio y la matrícula creo que terminaba hacia el treinta de abril, y fui a matricularme. Y estando en la cola frente a la ventanilla de matriculación...

—Con Chabás, ¿no?

—Chabás estaba allí también, sí. El había terminado la carrera. No sé por qué estaba allí. Se iba a examinar de otra cosa. A lo mejor era la ampliación de latín, no sé. Y entonces había recibido un telegrama de mi padre, por la mañana. No, recuerdo mal. Creo que me matriculé y fui a la Residencia, y al llegar allí me encontré un telegrama diciendo que mi padre estaba muy grave. Que debía ir a Zaragoza inmediatamente. Pues aquella misma tarde me marché. Tomé el expreso y me fui a Zaragoza. Y llegué cuando mi padre estaba, pues, no en el coma todavía, pero muy grave. Perdía el conocimiento, volvía a recobrarlo. Vivió todavía dos días. Entonces me acuerdo que en momentos de lucidez, mi padre me decía: «Me voy a marchar para siempre, tal. Cuida bien a tu madre, pórtate bien con ella», etcétera. Perdía el conocimiento. Entonces me impresionó bastante. Yo quería a mi padre, aunque había una cierta rivalidad, sobre todo cuando tenía dieciocho o diecinueve años. Pero últimamente comprendí que lo quería, que lo estimaba mucho. Entonces comencé a beber para... Nervioso y tal, comencé a beber coñac, los dos días que duró, hasta que murió, y hasta que lo enterramos, bebiendo bastante, no sé, bebería, por ejemplo, en total, dos botellas de coñac en dos días, o una cosa así. Y murió al día siguiente de llegar yo. Yo lo amortajé, lo cuidé por la noche porque mi madre no aparecía por allá. Estaba en la cama. Mis hermanas tampoco aparecieron, y estuve toda la noche velándole. Tenía un Cristo en el pecho y lo veía respirar. Yo decía: «Bueno, esto es una alucinación.» Pero veía muy bien levantarse el Cristo. Entonces, al día siguiente, a las once de la mañana (murió por la noche), lo enterramos. Y aquel día habíamos puesto un telegrama a un primo mío a Barcelona, que se llamaba el doctor Amorós. Era profesor de Numismática, de la Universidad de Barcelona. Casó con una prima hermana mía. Yo tenía que irlo a esperar a la estación a las dos de la mañana. Era mayo, estaba el balcón abierto, era una temperatura muy tibia y yo estaba sentado en un sillón, esto sería a las once de la noche, dando cabezadas para..., cabeceando un poco para conciliar el sueño antes de ir a la estación. Y en eso oí en el comedor, que era la habitación contigua, un ruido de sillas, como alguien que pasa rápidamente entre una multitud de sillas. Y me asusté un poco:

«¿Quién anda por ahí?» Y de pronto apareció mi padre en la puerta del comedor, mirándome de una manera muy agresiva, los ojos saltones, las manos como garras dirigidas hacia mi cara. Y me llevé un susto tremendo. Me levanté y me fui al salón donde habían puesto un colchón, porque en la casa había mucha gente, donde dormían el jardinero y un cochero que había venido del pueblo. Dos empleados, dos campesinos, y tal. Y les dije: «Tuve una alucinación, se me ha aparecido mi padre, sé que es el coñac y que me encuentro tal, pero tengo miedo.» Y me acosté en el colchón, entre los dos. Entonces, al llegar las dos, me llevaron a la estación. Tomé a mi primo Pepe Amorós. Volvimos a casa. Se acostó y yo me acosté en el cuarto, al lado del cuarto donde había muerto mi padre. Serían ya las tres de la mañana. Y volvió. Se abre la puerta y oigo un ruido. La puerta se abre, y otra vez mi padre, de la misma manera agresiva, se lanzó contra mí. Di un grito, y entonces vinieron a mi cuarto: «¿Qué pasó?» Digo: «Otra alucinación. Déjenme, váyanse y déjenme solo.» Me dormí. Y al día siguiente estaba muy preocupado porque había tenido miedo de esa aparición. Entonces decidí dormir en la misma cama donde había muerto mi padre. Y aquella misma noche dormí en la misma cama donde había muerto mi padre. Y de una manera... Una cosa completamente absurda, tomé un revólver que tenía de mi padre, un Smith muy bueno, que tenía sus iniciales grabadas en nácar, en la culata. Y dormí con el revólver bajo la almohada. Digo: «Si vuelve a hacer la aparición le disparo un tiro, a ver qué le pasa a la aparición.» Yo tenía confianza. No apareció nadie, y tal. Todo pasó normalmente, hasta ahora. A mí las armas me dan confianza.

—¿Y qué hay de aquello de que te pusiste los zapatos de tu padre? ¿Tu padre ya estaba enterrado, o todavía se hallaba de cuerpo presente?

—No, no. Cinco días después o tres días después quedé citado con Sánchez Ventura y Mantecón en el café. En el Café Moderno, que tú conoces, en la calle Alfonso y Coso. Y yo había ya revisado todas las cosas de mi padre, sus cajas de puros, dos o tres armas que tenía. En fin, me sentí un poco ya el jefe de la familia porque era el hermano mayor. Y empecé a usar cosas de mi padre, a fumar sus puros, a... Entonces, entre sus ropas, por ejemplo, tenía un jipi maravilloso, un jipi extraordinario que se trajo de La Habana. Creo que había costado cuatro o cinco mil pesetas. Una maravilla, como una tela de araña. Y me lo puse también. Salí un día con el jipi por... Mi padre tenía un poco más grande la cabeza que yo, le puse una rondela de periódico y salí con mi jipi. Y luego vi las botas. Eran botas con dos tirantes de goma a los lados, y me las puse y salí, y me vieron Sánchez Ventura y Mantecón el día que fui al Moderno. Me puse las botas simplemente, pues no sé, por

sentirme mi padre, el jefe de la familia, porque me gustó, porque nunca había tenido botas de goma de ésas. Me paseé con ellas y luego volví a mis zapatos.

—¿Con qué fin lo hacías? ¿Era para imponerte a tus hermanos?

—No, porque estaba impuesto. El sustituto, identificado con mi padre. Sustituto desde el primer instante en que me puse los zapatos sin darme cuenta; no lo hacía por nada. No, era mi libertad de mandar.

—La prueba es que te fuiste en seguida.

—Me fui a examinar a Madrid. Me fui en seguida, sí. A los diez días de muerto mi padre volví a Madrid a examinarme. Me suspendió, ¿cómo se llama?, el aragonés... Ballesteros, don Antonio Ballesteros Bereta, ¿no? Algo así.

—Sí. ¿En Historia?

—Sí. Yo fui de artillero a examinarme. Fui de artillero...

—¿Me hablaste una vez de tu sensación de libertad y al mismo tiempo de pena?

—Sí, sí, sí. Sí. Viendo a mi padre muerto tenía una sensación de pena grande, estaba muy emocionado, ya muy trastornado por el alcohol. Y al mismo tiempo una sensación de, no sé, casi de felicidad. Una mezcla, un conflicto tremendo. Yo luchaba contra mi propio sentimiento. Decía: «No debo, puesto que le tengo cariño, debo estar tristísimo y nada más.» No, al mismo tiempo me sentía libre.

—Pero era la primera vez que bebías en esta cantidad.

—No, no. Ya había bebido mucho.

—¿Sí?

—Empecé a beber con los Federicos y los Pepines en Madrid, a los veintidós años. Vamos, a tomar con los amigos mucho valdepeñas, una copa de coñac...

—¿Te impresiona la muerte?

—Sí, he vivido mi niñez y parte de mi juventud, como todos los españoles de pueblo, muy atado a la muerte. Las campanas eran las que dividían y ordenaban nuestras vidas. Sabíamos la hora y lo que teníamos que hacer por las campanas de la iglesia. La iglesia era y es todavía la que ordenaba el día y la noche. Y, claro, los muertos. Los muertos era una serie terrible de toques de campana. Y las misas, las vísperas, los rosarios... Después de la guerra—me contaba ayer una sevillana joven y graciosa—todo era todavía silencios y flagelación con látigos de nudos y puntas. A veces, en el colegio, en vez de ponernos los cilicios que llevábamos en los muslos con los pinchos para adentro, los poníamos hacia afuera para que se pincharan los graciosos que se acercaban a pegarnos con la mano boba para decirnos... inadvertidamente: «¿Cómo

estás?» Esto duró hasta después del año cincuenta. En Sevilla, todavía se venden.

—Tu relación con la Iglesia no será únicamente la de tu educación con los jesuitas. Como en toda buena familia española, tendrás algunas monjas o tal vez algunos curas entre tus allegados.

—Cantidad. Monjas, pierdo la cuenta. Curas, además del administrador que teníamos en Calanda y tío lejano del que ya te hablé, el que me enseñó latín, hay que añadir a Manuel Pérez, canónigo, tío paterno. Un hombre excelente, que no llegó a más en su carrera por la hincha que le tomó el obispo. Era de Fos, un pueblo precioso, a dos kilómetros y medio de Calanda. Un tío-abuelo, por parte de mi madre, fue obispo de Pamplona.

—No estás mal servido, pero es lo corriente en las familias burguesas españolas. ¿No te acuerdas de aquella historia que no sé quién me contó del Cristo que echaron en el Guadalope y que llegó a Alcañiz?

—No. Lo que sí te he contado alguna vez es lo de Castelserás. Allí, en Calanda, a los de Castelserás les llamamos los judietes. Castelserás es un pueblo muy bonito, como todos los de aquel lugar de Aragón. Menos Calanda, que es horrible.

—No.

—Sí. Pues los de Castelserás, un año de sequía, debe de hacer de eso unos sesenta años, vieron aparecer unas nubes en el horizonte y sacaron en procesión a la Virgen para hacer una rogativa y que lloviera, y cuando pasaban el puente que hay ahí para entrar al pueblo, se desató una granizada del demonio, que evidentemente arrasó las tristes cosechas. Y, tan pronto como pasó la granizada, tiraron la Virgen al río, que ya venía crecido.

—Sí, refleja bastante bien la manera de ser del pueblo. ¿Dónde está Castelserás?

—A unos cinco kilómetros de Calanda y a diez de Alcañiz.

—¿Ha influido tu infancia y pubertad en el tema de tu producción cinematográfica?

—Evidentemente siempre salen, en mis películas, recuerdos de mi niñez o de mi juventud, por lo menos están a la base de muchas de ellas. Por ejemplo, lo del narcótico que don Lope le hace tomar a Viridiana. Todo esto viene de un sueño de mi juventud. Yo estaba enamorado de la reina Victoria Eugenia, como supongo todos los de mi edad, una rubia, extranjera, guapísima. Entonces yo pensaba, antes de dormirme, o durmiéndome, o dormido, quién sabe cómo, que yo le daba un somnífero, y entonces—claro que no estaba el rey—me acostaba con ella. Era una cosa totalmente imposible, yo un joven burgués y ella la reina, es decir, una imposibilidad total de que esto se realizara a pesar de que pensaba en mil triquiñuelas para introducirme en palacio, en el

cuarto de la reina, como fuera. En *Viridiana* me pasó un poco lo mismo, pero al revés: don Lope soy yo y la muchacha es joven. Es decir, que hay otra dificultad, grandes separaciones, ella es monja. Acumulo todos los obstáculos posibles entre una y otro. Don Lope le da el narcótico a Viridiana, pero en el momento mismo de poder acostarse con ella se vuelve atrás, como seguramente yo también lo hacía en mis sueños con la reina. Hay grandes separaciones. Además, en el momento en que don Lope se suicida, para mí había terminado la película. Te cuento todo esto para que veas cómo hago y salen mis películas. En *Viridiana* hay dos películas totalmente distintas. Ya te dije que para mí se acaba con la muerte del viejo. Entonces, ¿qué hace Viridiana? ¿Recoger prostitutas? Ya está muy visto, se ha hecho otras veces. ¿Recoger mendigos? Me decidí por eso. Y así fue saliendo la película. Todo va surgiendo poco a poco. Eso de ponerle los zapatos al muerto...

—Te acordabas de la muerte de tu padre y de cuando le pusiste los zapatos.

—Sí. Yo le vestí con el aya de mi hermana María, y quise ponerle los zapatos. Unos zapatos de esos con goma, y no cabían. Entonces cogí una tijera y corté las gomas y luego bajé los pantalones y nadie se dio cuenta. Pero se me quedó muy grabado.

—Se nota.

Ante todo, huir de lo ingenioso, de la moral, a ser posible de lo esperado. El azar, el papel fundamental que tiene en la vida. Por eso, en *Tristana,* siempre escoge. Siempre hace escoger al personaje (entre dos garbanzos, por ejemplo). Eso es también un recuerdo de niñez con su hermana Margarita y dos migas de pan. «¿Cuál prefieres?» «Es igual.» «No.» «Tú fíjate, mira bien.» Y efectivamente, pasaban diez minutos y las distinguía y escogía: «Esta.» Pasaba un rato, se fijaba bien y volvía a repetir: «Sí, ésta.»

—Tu pueblo no te gusta como pueblo, pero no puedes negar que lo quieres.

—Calanda... Hace dos o tres años vinieron a verme unos muchachos de la Universidad de Zaragoza. Tres chicos y dos muchachas y un insensato que se paró frente a la puerta de mi casa. Me extrañó ver ahí al alcalde, al cabo de la Guardia Civil. Y el insensato gritando: «¡Mao nos va a enviar armas! ¡Y se va a armar la gorda! ¡Y el camarada Buñuel está con nosotros!» Lo agarraron, claro. El alcalde protestaba: «El señor Buñuel es una persona muy respetada aquí.» Entonces es cuando querían poner a una calle mi nombre—ya te lo he contado—, pero cuarenta vecinos se negaron a firmar. Y el gobernador de Teruel le escribió al alcalde: «Nada de calle por ahora. Además, el señor Buñuel es mexicano.» Y resulta que ahora sí le han puesto *Calle de don Luis Buñuel* a un callejón que está al lado de la iglesia, cerca de la casa, al que

llamábamos «Callejón de la mierda» porque siempre había tres o cuatro mojones allí en medio. Es curioso cómo llama la atención, aunque no quieras, te atrae la mirada. Ahora, las cosas han cambiado mucho. En calles más principales no es raro que te veas la cagada de un borracho, o en un callejón a un guardia civil meando y cerrándose la bragueta. ¡El «Callejón de la mierda» convertido en «Calle de don Luis Buñuel»! Y, claro, como me lo ha puesto el Ayuntamiento falangista, cuando cambien las cosas me fusilarán.

—No llegarán a tanto, se contentarán con poner «Calle de *La edad de oro*».

—Sí, fue el único pueblo donde se proclamó oficialmente el amor libre. Con banda y trompetazo: «Por orden del Comité, desde hoy queda proclamado en el término de Calanda el año uno del amor libre...» ¡Figúrate! A la primera que le metieron mano, ¡hostia! ¡Y en la Torre!

Hasta cierto punto satisfecho.

—Y de mujeres, ¿qué? ¿Cómo te has desenvuelto con ellas?

—A Pilar Bayona no le dije nunca nada. Siempre he sido tímido con las mujeres. Una vez nos quedamos solos en mi balcón. Eran las fiestas del Pilar. Yo la miré. Estoy seguro de que ella se dio cuenta. Pero no le dije nada. Nunca le dije nada. Fue el auténtico *coup de foudre*; la vi salir de un cine (¿o del Conservatorio?) en Zaragoza. Pregunté quién era. No era mucho mayor que yo. Debía de tener un año más.

—¿Te acuerdas de Ferrer?

—Sí, de Ferrer sí me acuerdo.

—Detuvieron a su familia el veinte de agosto de mil novecientos nueve y los deportaron a Alcañiz...

—Eso no lo sabía.

—Por poco os los llevan a Calanda.

—Pero oía hablar nada más. Anarquistas... Gentes de mal vivir. Gentes renegadas, que no creían en Dios. Alguien que vino de Barcelona contaba horrores.

—¿Y la huelga del diecisiete?

—Nada.

—¿Y lo del veintitrés?

—Ya fue otra cosa. Yo ya había pasado por la milicia. Debió de cogerme, por la fecha, en San Sebastián. Pasábamos todos los veranos en San Sebastián. Yo siempre he estado un poco fuera de las catástrofes.

—Sí, ya hemos dicho que las hueles.

—Yo llegué a Madrid el día que habían matado a Dato. Tomé un coche en la estación de Atocha y hablé de ello con el chófer a la altura de la Puerta de Alcalá. Fíjate si me acuerdo: «Hombre, está

bien, uno menos.» «Sí, un canalla menos.» Entonces era uno medio anarquista. Cuando lo de Canalejas estaba yo en Zaragoza. También me pareció bien. Ya sabes que no fui, que me las arreglé, ya te lo he contado, para no ir a la guerra de Marruecos. Cuando lo del Gurugú ya estaba yo liberado.

—¿Qué impresión te hizo la sublevación de Primo de Rivera?

—Me molestó bastante. Yo era bastante sindicalista entonces. Me molestó mucho. Estaba en San Sebastián.

—Y yo, en Zaragoza. Vi proclamar el estado de guerra. Me removió las tripas. Pero tú eras un señorito y no hiciste nada.

—Tú, tampoco.

—Hablando de otra cosa, ¿vio tu madre tus películas?

—No, ninguna.

—Se me había olvidado completamente preguntarte qué influencia había tenido en ti la guerra europea, la primera, la del catorce al dieciocho.

—Yo tenía catorce años.

—Sí, pero dieciocho bien cumplidos cuando acabó, y ya es edad para darse cuenta...

—No. Ninguna. Sí, recuerdo las discusiones entre los aliadófilos y los germanófilos. Pero no puedo decir que me hiciera ningún efecto del que me acuerde con precisión.

—A mí me sucedió todo lo contrario. Era natural; aunque más joven, había nacido en Francia y mi padre era alemán. El maniqueísmo de los franceses me hería terriblemente hasta el día en que pasé la frontera de España. Pasé, pasamos. Once años. Tenía once años, y me acuerdo de muchas cosas de aquel tiempo como si fuese ayer. No se trata de recuerdos como los que se pueden tener del colegio, de los amigos, de la familia. No. Son imágenes brutales. Quiero decir sin rebaba alguna, sin difumino. El pueblo donde aquel verano pasábamos las vacaciones, la estación—del centro de Francia—donde vi de cerca mi primer tren de heridos. El hotel de Barcelona, las Ramblas, Valencia...

—A mí no me interesaba nada de todo eso. Sabía que había una guerra, pero no pasaba de ahí. No leía periódicos, ante la gran furia de mi padre: «¡Pero cómo es posible! ¡Cómo es posible que a un muchacho de tu edad no le importe lo que pasa por el mundo! A ver, ¿quién es el presidente del Consejo, aquí, en España?» «No lo sé ni me importa.» «¡Pero es una vergüenza!» Evidentemente, mi padre tenía razón. Pero a mí no me importaba nada, absolutamente nada. Para mí la guerra, cero.

—¿Qué impresión te causó la revuelta obrera?

—¿Lo de los socialistas?

—Sí. Lo del diecisiete.

—No. No recuerdo que me hiciera una impresión particular.

—A mí, sí. Estoy viendo todavía a la Guardia Civil a caballo en la calle de las Barcas...

—Bueno, eso sí, el Paseo de la Independencia enarenado. Tuvo que ser antes del diecisiete. Muchas veces venían unos carros y a paletadas enarenaban el adoquinado. Y los toques de atención, las trompetas. El primero, y los dos o tres mil obreros seguían en el centro del paseo. El segundo toque y el tercero, y ¡a correr! Yo en el balcón, viendo. Era fácil correr por las calles transversales.

—Pero ¿no tenías ideas políticas?

—No. Ni siquiera creo que las tengo hoy. Que estoy con los pobres, no hay duda. Que estoy en contra de la sociedad tal y como está organizada, no cabe duda... Pero por aquel entonces lo que nos importaba eran las muchachas y las que no lo eran.

—Y los insectos.

—Sí, si quieres. Uno esperaba entonces oír la *Novena* de Beethoven, y se relamía esperando el día en que llegaba la orquesta de Madrid. Entonces no había discos que duraran tanto, y yo oía en todo momento a Schumann como si fuese *La Verbena de la Paloma* o *Agua, azucarillos y aguardiente.* Yo iba con mi partitura. Como fui luego al Real a oír a Wagner.

—Es de las cosas que no entiendo, tu gusto por Wagner.

—Hasta que me quedé sordo.

—Me asombra.

—Ya te dije que lo mismo le sucedía a Auric. Y Brahms y Strauss.

—De acuerdo con Brahms. Pero Strauss. . Ya que hemos ido tan atrás, cuéntanos cosas de Pilar Bayona. Creo que era bastante mayor que tú.

—No. Debía de tener un año o dos más que yo. Debe de andar por los setenta. Era hija de don Julio, un profesor ayudante de matemáticas del Instituto. Yo debía de tener quince años. Estuve muy enamorado, pero que muy enamorado, un año o dos. Seguí a don Julio, llegué a su casa y oí que tocaban el piano de una manera verdaderamente maravillosa. Nunca le dije que la quería. Una vez, un año o dos después, nos quedamos solos en un balcón —eran las fiestas de la Patrona de Zaragoza—. Nos quedamos mirando. Yo estoy seguro de que ella sabía que yo la quería. Pero nunca nos dijimos nada.

—Pues se me escapó una novia tuya, por unos meses. Una que estuvo viviendo aquí, en México, muchísimos años, y trabajaba en una farmacia de Puente de Alvarado.

—¡Ah, sí!, Conchita Martínez Conde. La que se casó con Galarza.

—Sí, la viuda de Galarza. ¿Dónde la conociste?

—En Santander, en Vega de Pazo. Su familia estaba bien

acomodada. Tenía un negocio de lecherías. Por eso iba a la Montaña. Yo me declaré, como se hacía en esos tiempos, en los últimos días del verano. Le dije: «Señorita, le quiero decir una cosa», etcétera. Total, que nos hicimos novios y nos vimos luego en Madrid. Tenía diecisiete años. Y va y me dice que ha hablado con su mamá y que le parece bien, pero que habría que formalizar las relaciones y que no estaría mal que mi padre les escribiera a los suyos. ¡Hazme el favor! Si le escribo eso a mi padre ¡a los diecisiete años!, me pega, me manda al cuerno que para qué te cuento. Y es que en el pueblo pasábamos por riquísimos. Por mucho más ricos de lo que éramos. Y acabamos.

—¿Y después del bachillerato...?

—Quise ser agrónomo.

—¿Perito?

—¡Vamos! ¡Eso hubiera faltado! Entonces lo más difícil, lo que más le distinguía a uno era estudiar ingeniero de caminos, canales y puertos o ingeniero agrónomo. No faltaba más. Y lo que más me ha gustado, me sigue gustando y me continúa pareciendo un misterio extraordinario son los insectos. Puedo ver una mosca durante no sé cuánto tiempo. Y lo que es un escarabajo, me pasaría horas mirándole. No lo entiendo. Para mí es el misterio de la vida. Lo incomprensible. Lo que está más allá.

—¿Cuántos hermanos erais?

—Siete. Yo era el mayor.

—¿Te acuerdas de tu casa?

—No faltaba más. Mi hermana Conchita tomó una fotografía estupenda. La reprodujeron en *Positif*. Ya la buscaré.

—¿El noviazgo fue en plan de don Juan o en serio?

—Yo como don Juan no sirvo. De verdad, estábamos enamorados. Vengan besos y besos y salir juntos. A desayunar, a comer. Ella me lo ha contado todo. Conozco su vida de arriba abajo. Sé todas sus historias. Estábamos enamorados de verdad. Pero ella es una mujer fría. La primera vez que nos encontramos juntos, solos, fue en el Metro, pegados el uno al otro. Aquello estaba repleto. Y nos besamos, nos besamos... Aquello duró como dos años. Una vez la tuve sentada en mis rodillas, solos, en mi casa. Y no pasó nada.

—Ya sé. Te dijo que estaba enferma.

—¿Quién te lo dijo?

—Tú. ¿Quién si no? Luego vas diciendo por ahí que hago de policía.

—Ya ves. Debía haberle dicho: «Mejor.» Pero no. Te lo repito, no sirvo como don Juan.

—Por eso te gustaban, te gustan tanto las putas.

—Tal vez.

Lee el poema que Federico le dedicó en mil novecientos veinticuatro.

—Es en la verbena de San Antonio de la Florida, en mil novecientos veinticuatro. O sea, debía de ser en junio, creo yo. La primera verbena que Dios envía es la de San Antonio de la Florida.

Luis, en el encanto de la madrugada
canta mi amistad siempre florecida.
La luna grande luce y rueda
por las altas nubes tranquilas.
Mi corazón luce y rueda
en la noche verde amarilla.
Luis, mi amistad apasionada
hace una trenza con la brisa.
El niño toca el pianillo, triste
sin una sonrisa.
Bajo los arcos de papel,
estrecho tu mano amiga

—Léeme este otro, que es del mismo libro.

—Del mismo libro de poemas, sí. Dedicatoria especial: *A mi queridísimo Luis Buñuel. (Acta de eterna amistad). F.*

PAISAJE SIN CANCION

Cielo azul,
campo amarillo.
Monte azul,
campo amarillo.
Por la llanura desierta
va caminando un olivo.
Un solo
olivo.

Madrid, 1923

Dije «esto es malísimo» y, pam, se va muy enfadado: «Adiós, señores.» Yo me lo esperaba. Pero es que huele mucho a libro de poemas. Nocturnos de la ventana..., surtidores...

—Bajo ese influjo, casi te haces poeta... y actor de teatro.

—Nada, nada. Bajo la influencia de su amigo íntimo Federico García Lorca, Buñuel entra en el mundo de la poesía, que ignoraba totalmente. Nada más. Lo demás, cero.

—Así que no es verdad que te interesaste una temporada en el teatro.

—Nada, nada, cero.

—En particular de marionetas. Actúas en la Residencia.

—Sí, hay alguna foto con Federico.

—Y en mil novecientos veinticinco diriges en Amsterdam el estreno mundial del *Retablo de Maese Pedro,* de Falla.

—Sí. Es verdad. Con Mengerberg.

—¿Con Mengerberg?

—Sí. Era un gran director de orquesta.

—¿Y cómo fue eso?

—Vino Ricardo Viñes, el pianista, era amigo de Mengerberg y había dos famosos teatros en Amsterdam de música sinfónica. En uno de ellos presentó con gran éxito la *Historia del soldado,* de Strawinski, y Mengerberg quiso estrenar algo equivalente en el otro teatro. Y encargó a Ricardo Viñes que montara el *Retablo de Maese Pedro.* Entonces Ricardo dijo a su sobrino Armando que qué españoles había en Amsterdam o en París. Y fuimos e hicimos el *Retablo* con una inconsciencia tremenda. Ocho actores y además las marionetas, con Manuel Angeles Ortiz, Armando Viñes... ¿Quiénes hicieron las marionetas? Ismael..., no me acuerdo. Los actores eran mi primo Saúl, que hacía de Don Quijote, Cossío hacía de Sancho, Peinado hizo del ventero, etcétera, lo hicimos en Amsterdam sin saber una palabra de nada. Y yo era el director de escena. Todavía no me lo creo. Y además costaba creo que doscientos florines. Tres sesiones dimos, tres. Y la primera, al terminar, como no sabía nada de teatro, cuando se marchó el público, bajé al patio de butacas a ver cómo estaba la iluminación, dejé los personajes en el escenario y desde abajo no se veía nada. Lo arreglamos para la segunda y tercera representación. Se pusieron bien los reflectores, la luz ámbar, no sé qué.

—Pero, y esa salida, ¿fue desde París a Amsterdam?

—De París a Amsterdam, sí.

—¿Tan pronto como llegaste a París o poco tiempo después?

—¿Cómo?

—¿Al poco tiempo de llegar tú a París?

—Pues al año, no llegaba al año.

—No, si era el veinticinco no llegaba al año.

—Veinticinco. Pues por ahí. Yo llegué el veinticinco, en enero, a París.

—Y eso debió de ser en octubre.

—Pues en octubre o en noviembre sería... Tengo arriba también los recortes.

—¿Ah, sí?

—Sí. Los tengo con las fotografías del *Retablo.*

—Así que en París, a principios del veinticinco, no ocupas el puesto que...

—No ocupo nada. A principios del veinticinco, por la Residencia de Estudiantes, con recomendación de Azcárate, fui a París a lo de la Cooperación Intelectual de la Sociedad de Naciones. Pero

la Sociedad de Naciones no tenía dinero. Francia, que era la que tenía que pagar, tampoco tenía dinero. Y en ese intervalo de dos años que estuve aprendiendo política internacional y tal, pues me dediqué al cine.

—Y conociste a Breton.

—Breton trabajaba seis o siete horas al día cuando hacía un horóscopo, y más cuando era el de un amigo, entendía mucho de eso. Y me hizo mi horóscopo, que eran ciento ocho páginas. Las perdí en la guerra de España, me desaparecieron muchos papeles. Y Breton me decía que yo moriría en un mar lejano o por una equivocación medicamentosa, que en vez de tomar una purga, tomaría arsénico o no sé qué.

—¿Ese era Breton?

—Breton, sí. Por poco funciona el horóscopo, porque cuando estaba yo en Los Angeles quise marcharme a los mares del Sur. Siempre habían ejercido una gran influencia en mí... Pero Denise Tual, a quien conocía de París, me convenció de venir a México.

—Tienes una carrera de actor. Has salido en muchas películas tuyas y en las de algunos otros. Siempre te gustó hacer de cura.

—Será porque me va bien el disfraz. Ya sabes que me gusta mucho disfrazarme. Ahora en España, en una película de Saura, hice de verdugo. Agarroté a siete. Pepe Bergamín todavía estaba en Madrid, y él y Aleixandre iban a hacer de reos. Llegó el asistente temblando de miedo diciendo que no, que de ninguna manera. Pero yo sí hice de verdugo, en la plaza de Colmenar Viejo; a los demás no les avisamos.

—También trabajaste en *Un perro andaluz*.

—Pero mi debut fue nada menos que con Raquel Meller, en la *Carmen* que hizo Feyder, en mil novecientos veintitrés. Nombraron a Peinado asesor técnico o algo por el estilo, llegó desalado a La Rotonde y nos llevó a todo el grupo. Lo que no recuerdo es si era en un *set* o en el circo Medrano.

—Nuevas amistades, infinidad de conocimientos por aquella época, ¿no?

—Conocí a Dámaso un poco más tarde. Acababa de traducir *El artista adolescente,* de Joyce, que le publicó la Biblioteca, y estaba muerto de miedo.

—¿Por qué?

—Por si se enteraba su madre. Le tenía un miedo atroz: «Si se entera, me mata.»

—Pero ¿por qué?

—Era de lo más estricta.

—Pero ¿conocía a Joyce?

—Lo mismo le pregunté yo. «Si descubre en casa el manuscrito, es capaz de leerlo», me dijo.

—Si hubiese sido el *Ulises*...

—No. *El artista adolescente*. Y firmó la traducción con un seudónimo. No Amado Alonso, pero algo parecido. Muerto de miedo. Chabás era otra cosa.

—Esa sí es una novela... Cuéntame algo de París.

—Llegué a París en mil novecientos veinticinco. Me pasaba el tiempo con Hernando Viñes, tan católico, y con Peinado y con otros pintores españoles, y venga a beber vino. Por el estudio de Viñes pasaban tres o cuatro chicas que estudiaban gimnasia rítmica, allí cerca. El padre de Jeanne era experto contable, monsieur Rucart. Siempre hicimos buenas migas. Pero yo andaba con una idea detrás de la cabeza, y era echarles un somnífero para poder abusar de ellas. Viñes protestaba, escandalizado.

—Es el germen de una escena de *Viridiana*.

—Es posible. Andábamos de tasca en tasca o de cabaret en cabaret con Juan Vicens. Juanito, hijo único, tenía mucho dinero. A mí mi madre me mandaba el que yo quería. Vivíamos como turcos, según dicen los franceses. Ibamos a algún *bistró,* que tienen todas las botellas puestas en fila, y empezábamos por la primera y acabábamos más allá de la veinte. Entonces tuvimos la idea de poner un cabaret. Vicens tenía dinero, y yo fui a Zaragoza a ver a mi madre, que no quiso de ninguna manera. Entonces, también empecé a ir a la escuela de madame Epstein con Uzelay. Dejando aparte nosotros dos, todos los demás eran allí rusos blancos. Entonces empecé a decir que me interesaría hacer cine, y como Epstein era del grupo y de la escuela, me llevó con él, de asistente, en *Mauprat*. La verdad es que en *Mauprat* no tenía nada que hacer y fui de segundo asistente de Mario Nalpas y de Etievant en *La sirène des tropiques,* cuya estrella era *cette salope* de Josephine Baker. Tampoco allí tenía nada que hacer. Pero allí estaba. Fue el año de Sacco y Vanzetti.

—A veces creo que no eres surrealista.

—Soy más surrealista que nunca. La única literatura, la única poesía que me gusta es la surrealista. La única pintura que me gusta es la surrealista. Yo no era surrealista cuando llegué a París, me parecía una cosa de maricones. Leía sus cosas para reírme, igual que años atrás leía *Ultra* para divertirme en el tranvía, en Madrid. Y me sucedió lo mismo, acabó por metérseme dentro. En verdad yo no pertenecí al grupo hasta el veintinueve o el treinta. Después de *Un perro andaluz,* hasta el regreso del viaje de Aragon a Rusia. Empezaron las discusiones, las exclusiones del grupo. Y yo me quedé con Aragon y algunos otros. Sin embargo, cuando cierro los ojos, yo soy nihilista. De verdad. Un nihilista total, un nihilista completo, sin reservas de ninguna clase. Pero cuando los abro, me doy cuenta de la imposibilidad...

—Como buen burgués que eres.

—Si quieres...

—No firmaste nunca ningún manifiesto surrealista. Tal vez alguno que otro. En cambio, Dalí sí los ha firmado casi todos.

—No, Dalí, no. Los extranjeros no firmábamos más que los documentos anodinos o los que se referían exclusivamente a temas artísticos. Cuando se trataba de algo serio, de cagarse en la familia, en la patria, en la bandera, eso sólo lo firmaban los franceses. Tenían mucho cuidado. ¿Quieres un whisky?

—Sí, con agua natural, mitad y mitad.

—Yo le sigo fiel al martini, un martini bastante especial, con algo de campari.

Bebemos.

—Pero no. El surrealismo no era cosa de maricones, al revés. Breton los odiaba. Ninguno del grupo lo era. Bueno, ninguno es mucho decir: Crevel sí lo era, pero hizo todo lo posible por dejar de serlo. Hasta intentó tener una amante. Yo fui el que presenté a Dalí con el grupo, unos meses más tarde. Antes les había enseñado fotografías de sus cuadros y no les interesaban mucho. Bueno, ni mucho ni poco. Pero al verano siguiente fueron Paul Eluard, Gala, Magritte y uno que luego fue vendedor de cuadros surrealistas, a Cadaqués. Fue él, Dalí, el que me dijo: «Te voy a presentar a la mujer más fenomenal que has conocido en tu vida...»

—Por cierto, Luis, ¿qué vas a decirme de Dalí? ¿Cómo quieres que salga en el libro? ¿Vamos a decir de verdad todo lo que es?

—Diremos escuetamente la verdad: en qué intervino. Cómo escribimos *Un perro andaluz*. La parte que le toca en *La edad de oro* es muy poca porque ya estaba bajo la influencia de Gala, que es la mujer que más odio. De verdad, estaría encantado de que lo insultáramos. Cuando voy a Madrid o me dan algún premio, me pone telegramas: «Tienes que venir a Cadaqués», «Ahora sí haremos cosas estupendas», «Te beso en la boca». O a Venecia, donde me los pone en italiano. O a París, donde los recibo en francés. Sólo una vez en que vi las cosas muy negras, ya que me decía que o iba yo a Cadaqués o se presentaba él en Madrid, le contesté sin enfadarme: «Agua pasada no mueve molino.» Y no te creas, no me disgustaría encontrármelo frente a frente, un día, repetirle lo que ya le dije y añadir las cuatro frescas que tengo que echarle en la cara. Y luego, a lo mejor, tomar unas copas juntos. Un hijo de puta; él fue el responsable de que me pusieran en la calle en Nueva York. Pero durante muchos años, de los veinte a los treinta, fue mi mejor amigo. Fuimos muy amigos, de verdad, muy amigos.

—Y eso cuenta.

—Sí, si se es un sentimental como yo, sí. Pero sin Gala. A ésa, ni

en pintura. Nunca vi a nadie con más mala leche. Lo echó a perder totalmente. Pero vamos a no darle más importancia de la que tuvo. Yo fui de París a Cadaqués. Iba a hacer una película de Ramón con el dinero de mi madre. Hablamos de eso y en seis días hicimos el *script* de *Un perro andaluz*. De la filmación, él no hizo nada. Llegó el último día con su madre y su tía. Lo único que hizo fue poner los burros en los pianos y el alquitrán en los ojos. En *La edad de oro* no hizo nada. Por eso firma el manifiesto de los surrealistas acerca de la película, y yo no. ¡Cómo iba a firmar yo algo en favor de lo que había hecho!

—Lo he traducido porque es un documento importante para la historia de tu «carrera cinematográfica».

—Pues es un documento difícil de encontrar.

—No lo creas, está en la *Historia del surrealismo,* de Nadeau.

—Sí, iba mucho al cine. Ya íbamos en Madrid y seguí yendo en París. Claro que iba uno a magrear a la novia. Era el único sitio donde se podía. Porque, si no, no le dejaban a uno ni a sol ni a sombra. No digamos cogerla de la mano. Hubiera sido un escándalo. El cine era otra cosa. Pero, además, nos gustaban mucho las películas cómicas, los cómicos norteamericanos: Ben Turpin, Fatty, las bañistas de la Keystone, Buster Keaton, Harold Lloyd y Harry Langdon. Eso nos encantaba. También las películas del Oeste.

—Y a todos. Y Max Linder, y *La mano que aprieta,* y *Los misterios de Nueva York*. Lo que me interesaba es saber cuándo pensaste dedicarte al cine, cómo se te ocurrió hacer cine.

—Lo he contado muchas veces. Fue en París, en el Vieux-Colombier, viendo *Las tres luces,* de Fritz Lang. La película era mala. Se trata de tres historias de amor. Pero era una película sin letreros.

—No era una película tan mala. Para mí, la obra mala de Lang, si es que la tiene—¿quién no?—, es la de América. Pero sus películas hechas en Alemania tienen interés. Lo mismo *Las tres luces* que *M., El doctor Mabuse, Los Nibelungos, Metrópolis*. Me doy perfecta cuenta de lo que pudo interesarte en *Las tres luces*. Desde luego no son sus decorados, hijos de las influencias de Reinhardt, que, naturalmente, habían de molestarte, sino...

—La pared. La presencia de la muerte. Aquellos enamorados muertos...

—Sí, la pared de la muerte. Es curioso descubrir que tu afición al cine nace del expresionismo alemán. Al fin y al cabo, lo mejor de lo tuyo también está bajo la influencia de la muerte y el destino. En *Las tres luces* se oponen. Hay un momento en el que la muerte, cansada de triunfar siempre, deja escapar su presa, con tal de que la muchacha pase por diversas pruebas. Pero, naturalmente, el

destino, siempre vigilante en esa metafísica, impide el triunfo del hombre sobre la muerte. Pero es curioso que una obra de este tipo, que está en las antípodas del surrealismo, te haya podido llevar a la idea de hacer cine.

—No. Ya te dije que la película me pareció muy mala. Lo que me impresionó fue precisamente esa pared, esa lucha. Me convenció de que el cine podía despertar emociones artísticas. Por primera vez sentí una especie de escalofrío, una emoción romántica, y la posibilidad de hacer llegar mi manera de entender el mundo a los demás. Contando, además, con que la mecánica del cine va muy bien con el surrealismo. Aquella presencia de la muerte que llegaba en un carricoche del siglo dieciocho o algo así. Esa intrusión de la muerte me hizo una gran impresión.

—¿Y entonces?

—Pues sencillamente me fui a una escuela. La de Jean Epstein. Fui con Regoyos y Uzelay.

—¡Qué recuerdos! Uzelay, Bilbao... Yo tenía un dibujo de Uzelay, un dibujo cubista, de los pocos que hizo, en mi casa de Valencia. Me gustaría saber dónde está.

—Uff, mejor no hacer cuentas. Un mes después le dije a Epstein: «Yo quiero trabajar en el *set,* aunque sea de barrendero.» Y así empecé.

—Lo curioso es que debiste trabajar con él, en esa época, en películas como *Seis y medio...*

—Sí, y en *La caída de la casa Usher.*

—Y haciendo esa película es cuando te sucedió el famoso incidente que motivó vuestra separación. Es difícil creer lo que cuentan...

—Pues es verdad. Me dijo que al día siguiente tenía que trabajar con Abel Gance, y yo le contesté que no, que yo estaba allí para trabajar con él y no con un director que me parecía muy malo. Puso el grito en el cielo. *«Comment un petit con comme vous ose parle ainsi d'un si grand metteur en scène!»* Aunque después me ofreció dejarme en París, en su coche, porque trabajábamos en Epinal.

—Lo curioso es que también la estética de Epstein, incluso cuando hacía, él también, «películas alimenticias», y acaso sobre todo en éstas, tenía no poco que ver con el expresionismo.

—Pues lo que a mí me interesaba ya, poco a poco, sin conocer a nadie del grupo, eran los surrealistas, y de ellos, Benjamin Péret. Yo no le conocía hasta verle aquí. Como persona no me interesó nunca. Pero sus poemas me hicieron una gran impresión. Luego, cuando hice *Un perro andaluz,* me estaba acordando constantemente de sus poemas.

—No me extraña. Todavía está por debajo del nombre que

llegará a alcanzar. Pocos han llegado, en poesía, a esa violencia, puramente mental, como la suya. Es una poesía de choque y de choques. Y después, ¿qué hiciste?

—Pues vino el centenario de Goya, en mil novecientos veintisiete. Se formó un comité en Zaragoza y se pensó hacer una película. Me nombraron a mí para dirigirla. Valle-Inclán también quería hacer algo por el estilo. El Gobierno tenía que dar el dinero. Menos mal que no lo dio y que no se hizo nada. ¡Figúrate lo que hubiera salido! ¿Quieres un whisky?

—Bueno.

—Es curioso lo que dices del expresionismo porque con Epstein tuve también que ver con Lupu Pick. Ya no era el que fue. Es curioso cómo hay directores que sólo son buenos cuando tienen un escritor. A mí me pasa todo lo contrario, yo necesito un escritor, desde luego, porque como escritor soy no solamente muy malo, sino sumamente lento. Me molesta todo lo que salga de mis manos directamente, me fastidia hasta mi letra. Claro que queda la máquina, pero tardo horas y horas, y lo que tú harías en media, me cuesta a mí tres. En cambio, trabajar con aparatos, eso sí me gusta.

—Volvamos a tu «carrera» cinematográfica. Todo el mundo sabe que empezó cuando tu madre te dio dinero para que hicieras una película.

—Sí. Al principio con ciertas reservas, pero luego la convenció el notario y me dio cinco mil duros, veinticinco mil pesetas. Me fui a París y me dieron lo que correspondía entonces al cambio, ciento cuarenta mil francos. No hice en seguida la película porque me dediqué a gastar parte del dinero en los cabarets y divirtiéndome.

—¿Te gastaste mucho?

—No, hombre, ocho o diez mil francos. A mí se me había ocurrido hacer una película que fuese como un periódico, es decir, con las diferentes secciones: las noticias, los dramas, lo de tribunales, los sucesos. Todo a base de textos, greguerías y cuentos cortos de Ramón Gómez de la Serna. Hasta llegué a hablar con el segundo de a bordo del *ABC,* no con Luca de Tena. Estuvo completamente conforme de que yo filmara las rotativas y todo lo que yo quisiera. Volví a París y luego fui a Cadaqués, a casa de Dalí. Desde mil novecientos veinte o mil novecientos veintiuno éramos grandes amigos. Y, claro, pues hablamos de la película. Una mañana me dijo Dalí: «He tenido un sueño muy extraño: tenía un agujero en la mano y me salían cantidades de hormigas.» «Pues yo también he soñado una cosa muy extraña. He soñado con mi madre, y con la Luna, y con una nube que atravesaba la Luna, y luego le querían cortar un ojo a mi madre, y ella se echaba para atrás.» «Pues aquí tenemos la película», nos dijimos, y nos pusimos a trabajar. Hicimos el *script* en seis días, rechazando todo

lo que fueran asociaciones más o menos normales, recuerdos o lógica. Por ejemplo, coge una cajetilla de Gitanes, la pone sobre una mesa baja. Y yo digo: «Ahora en vez de caja hay un sapo.» Rechazado por malo. Nada de magia. No. Nada más las cosas que nos gustaban, que no significaran nada, que nos gustaran las imágenes. De cada seis rechazábamos cinco. Las primeras nos salieron muy fácilmente. La Luna, la nube, el hombre afeitándose, asentando la navaja... Esa fue idea de Dalí, como la del ciclista.

—¿Estuviste realmente enfermo después de filmar la escena del corte del ojo?

—La hice sacrificándome. Diciéndome: «Hay que hacerlo.» Como si fuera un sacrificio por la patria...

Inicia una sonrisa.

—¿Era un ojo de ternera, de cerdo? ¿Vivo?

—Un ojo de ternera muerta. Además, muy mal arreglada. Le pusimos rimel en las pestañas. Pero se podía haber hecho con una ternera viva. A pesar de lo mal que está, como lo que sigue es tan fuerte, el público no se da cuenta. Ya te dije que Dalí llegó el último día. Luego se volvió a Figueras. Como yo no sabía nada de montaje, me fui a aprender cómo se hacía con María Epstein. Ya se había estrenado el Estudio Veintiocho. Iban a estrenar, gracias al mecenazgo del conde de Noailles, una película de Man Ray.

—¿Habías visto *L'Étoile de mer*?

—Sí. Y no me gustó. Man Ray, cineasta, no me gusta. Es demasiado artístico. Como grabador es otra cosa.

—Hemos sido la única generación, o por lo menos la primera, que se ha educado en el cine. La de ahora crece con la televisión, que es otra cosa. Las anteriores, con los folletines.

—Sí, tienes razón. Porque, ver las cosas, nosotros hemos sido los primeros en verlas, y hay una gran diferencia entre leerlas y verlas. Lo digo por los folletines. Nuestros padres y nuestros abuelos leyeron *Los misterios de París,* pero nosotros vimos *Los misterios de Nueva York.* Leyeron *Rocambole,* con grabados en acero, nosotros leímos *Nick Carter* ya en tiras de colores, en cuadernos, y sobre todo, vimos *Judex,* y *Fantomas,* y *La moneda rota.*

—¿Hasta qué punto nos ha marcado? ¿Hasta qué punto hemos visto las cosas de otra manera? Igual que mis nietos ven el mundo a través de la televisión, y los anuncios de la televisión, y los dramas y la violencia de la televisión, y los dibujos animados de la televisión. Parece que no hay grandes saltos: el folletín, la radio, el cine, la televisión, los cohetes, los viajes al espacio. Así, desde fuera, la continuidad parece perfecta. Pero no lo fue, ni lo es, ni creo que lo vaya a ser. La física, la química y las matemáticas que

estudiaron nuestros padres, y nosotros por inercia, no tienen nada que ver con las que enseñan hoy.

—Yo soy enemigo de la ciencia y amigo del misterio.

—Ya lo sé. Pero te servirá de poco, porque voy creyendo que tiene muy poco que ver uno con la otra. Nos hemos equivocado, hemos creído que existía una relación de dependencia constante y abrumadora entre las artes y la ciencia. No hay tal. Tal vez entre la política, las ciencias y la burocracia. Pero las artes «no adelantan que es una barbaridad», aunque alguna que otra invención: la aspirina, los discos, la máquina de escribir, las grabadoras, faciliten el trabajo. En verdad, no ha aparecido más que un nuevo arte, el cine. Y hemos nacido con él por casualidad. El cine, como es natural, mamó lo que tenía a su alrededor, del teatro, de los trucos—de la prestidigitación—, de las «actualidades» pacíficas y guerreras, de las ciencias naturales, del sentimentalismo, de los cuentos de hadas... De cuanto podía introducir en su embudo. Hasta que un día, casi en seguida, algunas gentes algo mayores que nosotros pensaron que también debía ponerse al servicio de la expresión—del expresionismo—y de la poesía tal como la entendían hacia los años veinte. Y nació el «cine de arte». De pronto, dos personas que habían nacido con el cine ya hecho, es decir, que habían «visto» desde sus primeros tiempos la imagen inventada y reflejada, pensaron—bajo la influencia de lo que en la literatura se estaba haciendo por el mundo—que el cine podía ser, como la pluma o el pincel, una fuente de emociones que podía emplearse para dar forma a las nuevas maneras del arte. O del antiarte, si quieres. Y así llegamos a *Un perro andaluz*. Ya sé, Fritz Lang y Ramón Gómez de la Serna. Pero vamos a ver cómo hicisteis (Dalí no sabía escribir a máquina; tú, sí, mal), cómo colaborasteis. Hasta qué punto—en cine—se volvía a reproducir la colaboración de Soupault y Breton en *Le champs magnetiques* o algún intento ligeramente anterior de Tzara y Picabia.

—Evidentemente ni lo uno ni lo otro tuvo influencia en cómo escribimos *Un perro andaluz*. Lo que puedo decir es que, sin duda alguna, trabajamos en total y absoluto acuerdo. Sin proponérnoslo al principio. Ya te dije que una mañana nos contamos nuestros sueños y que yo decidí que podían ser la base de la película que quería hacer, abandonando los textos de Ramón Gómez de la Serna. Trabajamos en total común acuerdo, uniendo ideas, rechazándolas cuando no nos parecían bien, fuera porque la sucesión de imágenes era demasiado visible o porque, al contrario, parecía demasiado traída por los cabellos. Buscábamos un equilibrio inestable e invisible entre lo racional y lo irracional que nos diera, a través de este último, una capacidad de entender lo ininteligible, de unir el sueño y la realidad, lo consciente y lo

inconsciente, huyendo de todo simbolismo. Después del prólogo estuvimos dudando, es decir rechazando, varias ideas hasta que a Dalí se le ocurrió lo del ciclista con su caja: «Excelente», dije, y por ahí nos fuimos. No se trataba de unir una imagen con la otra a base de la razón o de la sinrazón, sino exclusivamente de que nos diera una continuidad que satisficiera nuestro inconsciente, sin herir lo consciente, pero que, a su vez, no tuviera una relación directa con lo racional. Es decir, lo que estuviera más cerca, teóricamente, de lo que Breton había definido como la manera exacta de ser del surrealismo. Lo de la falta de ilación lógica en *Un perro andaluz* es puro cuento. Si fuese así, debía haber cortado la película en puros *flashs,* echar en varios sombreros los distintos *gags* y pegar las secuencias al azar. No hubo tal. Y no porque no pudiera hacerlo: no hubo *razón* que lo impidiera. No, sencillamente es una película surrealista en que las imágenes, las secuencias, se siguen según un orden *lógico,* pero cuya expresión depende del inconsciente, que, naturalmente, tiene su *orden.* Fíjate bien: inconsciente, razón, lógica, orden. Cuando el moribundo cae en un *jardín,* acaricia la espalda desnuda de una estatua (de una mujer). Es decir, que es normal consecuencia de la *caída*, lo absurdo sería que esta secuencia antecediera a la otra. Empleamos nuestros sueños—no es nuevo—para expresar algo. Pero no para presentar un galimatías. *Un perro andaluz* no tiene de absurdo más que el título, ni es—¿cómo, por qué?—un desesperado llamado al asesinato, como no fuese, después, al de Gala, cuando se planeó *La edad de oro.* Ni tiene nada que ver con Lautréamont. Sí, mucho, con el Dalí de ayer y conmigo, con nuestra manera de ser, con nuestros sueños.

—Cuando venía de París iba al Café Castilla, a la hora de comer. Venían los amigos. Una tertulia.

—El Café Castilla... Sí, un café de cómicos donde había gente hasta muy tarde por la noche.

—Yo iba a mediodía.

—Sí, están todos los teatros cerca. La calle del Barquillo. Un café bonito, no muy grande, con las mesas bastante cercanas las unas a las otras y sofás. Y en las paredes, muchas caricaturas de autores y de cómicos, de Fresno. Un día veo un biombo puesto. Era un miércoles. Pregunto: «¿Qué?» «Que es miércoles y viene don Miguel a comer su cocido.» Aquel día estaba yo... ¿con quién? No me acuerdo. Bueno, éramos dos. Nos pusimos a comer, y al momento llegó Primo de Rivera con tres o cuatro amigotes. «¡Que quiten este biombo! Estamos en familia.» Se sentaron. «¡Eh, jóvenes!, ¿una copa?»

Buñuel tuerce el gesto, tuerce los hombros, hace caras de lástima.

—«Muchas gracias.» ¿Qué iba uno a hacer? Y la copa. Comimos lo de siempre. Luego: «Que les sirvan dos coñacs a los jóvenes.» «Muchas gracias.» El coñac. ¿Qué ibas a hacer? Además, era una época buena, al fin y al cabo, él no mató a nadie.

—¿Cuándo se estrenó *Un perro andaluz*?

—Un *perro andaluz* se estrenó en Madrid el veintinueve, en el cine Royalty. Estaba a reventar: Ortega, d'Ors, Canedo, Ramón... Hubo un discurso, desde un palco, de Giménez Caballero, hablando del cine de vanguardia, y, al final, suelta: «Ahora dirá unas palabras Luis Buñuel.» No sabía qué decir, y no hice más que repetir lo que había escrito para *El surrealismo al servicio de la Revolución*, lo de la llamada al crimen.

—Ese discurso de Giménez Caballero debe de estar publicado en *La Gaceta Literaria*.

—Ya hacía un año que no dirigía la página de cine. Pero sí, seguramente debió de publicarlo.

—¿Simpatizaste con Cocteau?

—No. Cocteau no era de los nuestros ni podía serlo. A él le importaban otras cosas. La ética le tenía sin cuidado. Sin olvidar que su desvergüenza hería a Breton y a algunos más. Claro que, sin Cocteau, no existiría *La edad de oro*. El me presentó a Noailles, él insistió día tras día para que me diera dinero para hacerla. Que la fusilara seis meses después, a su manera, con el *Sang d'un poète* es otro problema, que no me atañe. Pero, a pesar de eso, de que me «protegió», de que me llevó a Hyerès para trabajar, a pesar de todo eso, hubo un tiempo en que nos relevábamos—es un decir—en la puerta de su casa, cerca de la Madeleine, Eluard, Aragon y yo, en parejas, para jugarle una tunda. Eso de hacer guardia es un decir. Allí estábamos una hora o una hora y media, y luego tomábamos un autobús para ir a parchear el culo que nos apetecía. A pesar de eso, siempre tuvo una admiración total por mí. Con los maricones nunca pisa uno terreno firme.

—¿Y cómo hiciste *La edad de oro*?

—Los vizcondes de Noailles me invitaron a comer, querían que hiciera una película. Como en el grupo éramos entonces muy respetuosos de las formas, le pedí permiso a Breton y a los demás para ir. Me dijeron que no había ningún inconveniente. A mí me molestó un poco porque se me hacía extraña esta mezcla de un movimiento que se quería revolucionario y de la aristocracia. Claro que luego rectifiqué cuando conocí a Marie Laure y al vizconde. Yo no he conocido nunca mecenas como ellos, de una discreción, de una finura, de un gusto, de una delicadeza verdaderamente ejemplares. En la primera comida estábamos, además de ellos, sólo Auric y yo. Todo esto lo habían movido, más o menos, Cocteau y Zervos, al que le daban dinero para que hiciera sus

revistas. Y ahora que recuerdo, creo que estaba también un hombre muy simpático, Georges H. Rivière, que era director, o algo así, del Museo del Trocadero, del Museo del Hombre. Me dijeron que Strawinski estaba dispuesto a hacer la música de una película de dos rollos, que a ver si me ponía de acuerdo con él, etcétera. «No colaboro con católicos ni con genios», les contesté. Dejando eso aparte, la comida transcurrió de una manera totalmente normal y agradable. A los cuatro días, segunda comida. Vino a verme Rivière, por eso me acordé de que estuvo en la primera. Total, que hiciera lo que quisiera y como quisiera.

—¿Y cómo lo hiciste?

—Pues más o menos como *Un perro andaluz*. Pero esta vez solo. Con Dalí no podía ser. Y mira que yo quería hacerla con él. Cuando acabé *Un perro andaluz* pensaba que no haría más cine y me puse a hacer *gags*. Escribí bastantes, los fui armando y quise enseñárselos a Dalí. Era el verano siguiente al estreno de *Un perro andaluz*. Dejé a Jeanne en Lloret de Mar y me fui a Figueras. Llegué a casa de Dalí y oí unos gritos verdaderamente desaforados. Me abrió el padre de Dalí diciéndome: «No quiero verle más, que se vaya. Perdóneme. Pero lo mejor es que se vayan a Cadaqués y hagan allí lo que quieran.» Dalí acababa de hacer su famosa exposición en Barcelona en la que estaba el cuadro donde escribió: «Y escupo sobre el retrato de mi madre.» «No quiero verle más por aquí», repetía. «Mi padre—decía Dalí—no acepta que gaste con Gala el dinero que he ganado. Es la explicación materialista de la historia, porque en realidad él esperaba que yo le diera ese dinero que he ganado en la exposición de Barcelona.» Y nos fuimos a Cadaqués. Dalí estaba transfigurado: «Chico, no tienes idea, es una maravilla. Preciosa. Inteligente como no tienes idea.» Trastornado. Era Gala, claro. Allí estaba Magritte, Pansers, el belga, y Eluard y Gala. Yo no conocía a Gala. Estuvimos todos juntos en el café del hotel, que yo no sé si todavía existe, allí en la plaza, y luego nos fuimos paseando a casa de Dalí, charlando. Y ahí metí la pata, como ya te he contado otras veces, diciendo que odiaba a las mujeres cuyo sexo quedaba en un horcajo entre dos piernas separadas. Al día siguiente, en la playa, ella en traje de baño, vi que ésa era precisamente la forma de su cuerpo. Además, yo no tengo prejuicios, pero esa mujer que había sido amante de Chirico, de Max Ernst, de Man Ray y estaba casada con Eluard... Eluard se volvió a París y Gala se quedó en Cadaqués. Dalí estaba ya totalmente bajo su dominio. Ella vivió todavía un año con Eluard antes de separarse y casarse con Salvador. Salvador era virgen. Siempre había manifestado un total desprecio hacia nosotros referente a este asunto. No sabes qué carta me escribió cuando se acostó con Gala. ¡Qué apología del coito! Como si esto

sólo le pudiera suceder a él. A lo mejor todavía la tengo. Como es natural, si la encuentro, la rompo. Estaba hechizado. Era imposible trabajar con él.

—¿Por qué la quisiste matar?

—Bueno, Eluard se marchó a París, como te digo. Gala se quedó en el hotel, con su hija, y empezó a molestarnos de una manera tremenda, metiendo cizaña, echando puyas constantemente. Al día siguiente nos fuimos en barca más allá del Cabo de Creus, a comer una paella. Ya conoces aquello. Era un día espléndido, el agua transparente, las olas, las rocas... Yo dije: «Parece un Sorolla.» Como de costumbre, Dalí se puso a protestar violentamente: «¿Cómo? ¿Por qué? ¿Estás ciego? Esta es la Naturaleza. ¿Qué tiene que ver...?» Intervino Gala: «Vosotros siempre como dos perros en celo.» Me molestó. Y luego, mientras comíamos, en la playa, ella venga a molestar, a pinchar...

—¿Pero por qué?

—Celos. Le molestaba nuestra amistad íntima, porque nos entendíamos perfectamente en ese tiempo. Total, que auténticamente la quise matar, allí, en la playa, ahogarla. Y Dalí agarrado a mis piernas, rogándome, desesperado, que no lo hiciera. Y la hija de Gala—¿qué tendría?, ¿doce años?—corriendo allá arriba, por las piedras, como si tal cosa. Al fin y al cabo, yo no he nacido para matar mujeres. La gran diferencia entre nuestra colaboración en *Un perro andaluz* y en *La edad de oro* nace de ahí. El lo reconoce. Para *Un perro andaluz* yo daba una idea y él daba otra. Aceptábamos, rechazábamos en paz y con buena voluntad. Con *La edad de oro* todo fue distinto. La cosa ya no marchaba. No nos entendíamos. Cuanto le proponía le parecía mal y cuanto me proponía él me disgustaba a mí: «Eso es Gala.» Y efectivamente era de Gala. Y no me gustaba. Así una y otra vez. Acepté algunas cosas, muy pocas. Trabajamos tres días y luego yo acabé solo el guión. Poco más tarde, cuando se presentó la oportunidad que me ofrecieron los Noailles, le envié a Dalí el guión. Me lo devolvió diciéndome que estaba bien. Mientras filmaba la película, él se fue a Málaga con Gala.

—El se queja, sobre todo, de que le cambiaste el título.

—No me acuerdo. Por mucho que intento hacer memoria, no me acuerdo.

—Volviendo a *La edad de oro* y, de hecho, a *Un perro andaluz,* los *gags*...

—Sí, *gags*. Por ejemplo, en un salón entra y pasa una carreta. Un hombre mata a su hijo porque sí. De cien *gags,* se podrían aprovechar treinta, en principio. Los demás, malos, desechados. Me fui a la Abbaye Saint Bernard, que era el castillo de los Noailles. Marie Laure estaba con Cocteau, Bérard y compañía.

Casi todos opiómanos. Había algunos cuartos donde no se podía entrar, del olor. Yo no he tomado nunca ninguna droga. Una vez, no recuerdo quién, me ofreció tomar cocaína como la cosa más natural del mundo y me puso un poco de polvo entre el índice y el pulgar. Debí de sorberlo mal, porque lo único que me pasó es que me dejó insensible una aleta de la nariz y su alrededor, como si hubiese ido al dentista. En un mes acabé *La edad de oro*. Auric me hacía compañía. El vizconde me dio un cheque de setecientos mil francos, y cuando acabé de filmar, a las tres semanas, le devolví lo que sobró, ciento tres mil francos y un fajo con todas las facturas y las cuentas. Con suma elegancia, mientras yo iba hacia una ventana, echó todos los papeles al fuego, a la chimenea. Sentí no haberle robado un poco. Durante todo este tiempo, Dalí me escribía desde Málaga. La filmé en veinte días. *Un perro andaluz* lo había hecho en quince. Cuando la enseñé por primera vez al vizconde y a algunos amigos de él, y a Dalí, fue un triunfo. «Me ha gustado mucho—me dijo Dalí—. Parece una película de Hollywood.» La enseñamos varios días a algunos grupos de amigos del vizconde y un día a todo el grupo surrealista. Esa noche, el vizconde tuvo la delicadeza de dejarnos solos en su casa. Llegaron todos, y Tzara empezó a decir pestes de los aristócratas y vaciaron por lo menos cincuenta botellas de alcoholes y licores en un fregadero. El vizconde tuvo el buen gusto de no decirme ni una palabra. Claro está que hubo una sesión para Cocteau y sus amigos. La película se estrenó en el cine del Panthéon. Había invitado a la flor de la aristocracia francesa. El vizconde y la vizcondesa los saludaban al llegar: «Señor marqués... Príncipe... Señor duque... Duquesa...», etcétera. Vieron la película y, al salir, mientras los vizcondes esperaban sus opiniones y parabienes, la gran mayoría salió sin saludarles siquiera, y el vizconde, que era presidente del Jockey Club, fue echado sin más de su puesto. Y la princesa de Poix, su suegra, fue al Vaticano para lograr la excomunión de su yerno. Recibí un telegrama de Gaston Bergery que me ofrecía ir a Hollywood, en vista del escándalo, si hacía unas declaraciones para aumentarlo. Aragon y yo fuimos a verle. Me negué en redondo.

—Como son muy católicos, por ahí corre el runrún de que tal vez, a última hora, el vizconde mande quemar el negativo. ¿Lo tiene él?

—No. Está en la Cinemateca. Por cierto que han sacado copias ilegalmente. No sé lo que pueda pasar de aquí a que desaparezca el vizconde, pero, desde luego, es uno de los hombres más agradables, educados y finos que yo he conocido.

—¿Tú hiciste la sonorización?

—Como de todas mis películas.

—He leído que acaba de estrenarse, en Madrid, *Un perro andaluz* sonorizado.

—No lo he visto. Yo no sé lo que habrán hecho. El día del estreno, yo estaba detrás de la pantalla con un fonógrafo y unos discos y los iba cambiando: Wagner y unos tangos. No sé si habrán seguido mis instrucciones.

—¿*La edad de oro* tenía otro sentido que *Un perro andaluz*?

—No. Se hizo exactamente igual. No quise decir nada. Lo que yo llamo apariciones, es decir, imágenes visuales, *gags*. Pero pude hacer en *La edad de oro* lo que tal vez no se me había ocurrido en *Un perro andaluz*, dar suelta a mi rebelión en contra de la sociedad establecida, llevado por las situaciones y las imágenes.

—¿Y el título? [Ya sé que se lo he preguntado antes, pero insisto para ver si de pronto le salta el recuerdo exacto.]

—Recuerdo que Dalí quería llamarla *C'est dangereux de se pencher au dehors*. De cómo salió lo de *La edad de oro* no me acuerdo bien. No recuerdo de quién fue la idea.

—Decías hace unos días que la mecánica del cine iba muy bien con el surrealismo. Tengo la impresión contraria, y Breton no debía de estar lejos de compartirla, ya que en ninguno de sus escritos teóricos se refiere al cine como medio de expresión del surrealismo. Lo que sucede es que lo inventaste tú. Y creo que Breton tendría razón, porque si el surrealismo significa azar, escritura automática, irrealismo, intervención de lo desconocido, veo difícilmente que el cine, que es una cosa de mucho pensar, de mucho medir, de mucho prever—y sobre todo el tuyo, de una exactitud matemática—, pueda entrar a considerarse como un medio de expresión surrealista.

—Pues precisamente por todas estas razones que das es por lo que *Un perro andaluz* y *La edad de oro* son películas surrealistas. Yo veía cosas, imágenes que yo creía que se podían unir aunque no tuvieran aparentemente ninguna relación. Por ejemplo, un transatlántico deja a un mercader de tapices en la orilla y éste empieza a andar, cargado, por un desierto. No son sueños. Por ejemplo, en *Subida al cielo,* lo que pasa en el camión no es un sueño, es lo que se ve, sentado, con el vaivén y el traqueteo del vehículo, las imágenes nacen de las imágenes, se encadenan. Lo que no quiere decir que, si yo hubiese sido buen escritor, no se me hubiera ocurrido hacer cine, pero ya te he dicho que soy mal escritor, y siempre he necesitado de algún escritor a mi lado para mis diálogos.

—Hablando del surrealismo—literario—español, Bergamín lo definió como un «surrealismo codorniú». ¿Estás de acuerdo?

—Magnífico, estupendo: «surrealismo codorniú». Es el surrealismo de Alberti, el surrealismo de Aleixandre, el surrealismo de

Federico. Y son poetas de primera. Poetas líricos de primer orden. Pero no son surrealistas. Hacían cosas, sobre todo Rafael, que parecían surrealistas, pero era pura cáscara, no tenía nada que ver. El surrealismo es otra cosa. Es una moral.

—¿Cómo te explicas que todo el mundo hable de *La edad de oro* y que seguramente la mayoría no la haya visto?

—No lo creas. La han visto muchos.

—Pero no como *Belle de jour.*

—Claro que no. Pero a la mayoría de los que le interesa...

—No lo creas.

—...han sacado muchas copias fraudulentas.

—Demos por sentado que Dalí y tú os mostrabais convencidos de las razones del primer manifiesto de Breton, en mil novecientos veinticuatro, y que las pusierais en práctica en *Un perro andaluz* y *La edad de oro*. Pero ¿cómo te explicas que películas como *Nazarín, Viridiana* o *El* sean tenidas también por surrealistas cuando tienen, por lo menos, un hilo conductor, una lógica narrativa que nada tiene que ver con lo que definió Breton?

—La línea moral es surrealista.

—Breton abandonó la escritura automática por el «humor objetivo»—el humor negro—y el azar, de igual denominación. Ahora bien, el humor y la casualidad no sólo son distintos, sino contrapuestos. ¿Te ha sucedido alguna vez fiarte del azar para lograr un resultado aprovechable?

—A veces. Por ejemplo, en *Viridiana.* Yo no había previsto esa escena que se ha hecho tan famosa de la reproducción de la Cena según Leonardo da Vinci. Pero cuando llegué al *set* y vi la mesa y el mantel blanco y la disposición de los mendigos, pensé en ello. Y entonces mandé buscar cuatro extras más. Porque si tú ves, en la película no hay más que nueve mendigos y en la mesa son trece. Si lo hubiera pensado antes, no me hubiese costado nada poner trece en la película en vez de nueve.

—Y volviendo atrás, cuando empezaste a filmar *Un perro andaluz,* ¿pensabas ingresar en el grupo surrealista?

—No, pero sentía una gran afinidad hacia ellos.

—¿Querías el fracaso según las mejores leyes de la escuela?

—Sí y no. Dependió del público. Cuando yo vi que todo el grupo, Aragon, Breton, Soupault, estaban allí, cambió mi sentido. Ya sabes que yo estaba detrás de la pantalla poniendo discos. Bueno, pues yo tenía los bolsillos llenos de piedras, para tirárselas al público si empezaban a protestar. Pero fue un triunfo.

[...]

—Otro que no era tonto era el famoso conde de Foxá. Cada vez que voy a París me recibe el cónsul, que fue algo así como su

secretario y que le guarda una veneración curiosa. No era tonto. Tengo un primer tomo de una serie que no sé si ha seguido saliendo. Se titula, como la de Galdós, *Episodios nacionales*. Allí cuenta cómo sintió el santo advenimiento en el Teatro de la Comedia, cuando oyó por primera vez hablar a José Antonio Primo de Rivera. Lo que no cuenta es que ese día venía conmigo e íbamos al Palacio de la Prensa para la única presentación que se dio entonces en Madrid de *La edad de oro*. Nos encontramos no sé con quiénes, que le dijeron: «Vente con nosotros al Teatro de la Comedia, que va a hablar José Antonio Primo de Rivera, que es un tipo fenomenal.» Foxá me dijo que al fin y al cabo él podría ver la película otra vez, y se fue con sus amigos a oír al fundador de Falange.

—Si no hubiese ido ese día hubiera sido otro. En cambio, se quedó sin ver *La edad de oro*.

—Desde luego. Allí estaba todo el Madrid izquierdista o al que por entonces teníamos por tal: Ortega, Canedo, Federico... Al salir, le dije a Federico: «Anda, vente. Vamos—ya no recuerdo adónde—a comernos unas chuletas», o algo por el estilo. Federico dudó, con su corbata de moño, y dijo con su acento que todavía tengo en los oídos que ya no me sirven: «Luis, tu película no me ha gustao na.» Y yo le contesté que no importaba nada, que qué tenía que ver la película con las chuletas. Pero es curioso que el día que se presentó en Madrid *La edad de oro* se fundara la Falange Española.

—Háblame del anarquismo y del influjo de Sade en el surrealismo.

—A los veintiocho años yo era anarquista, y el descubrimiento de Sade fue para mí absolutamente extraordinario. No tuvo nada que ver con la erotología, sino con el pensamiento ateo. Resulta que lo que había sucedido, hasta aquel momento, es que pura y sencillamente me habían ocultado la libertad, me habían engañado totalmente referente a lo que era la religión y, sobre todo, acerca de la moral. Yo era ateo, había perdido la fe, pero la había reemplazado con el liberalismo, con el anarquismo, con el sentido de la bondad innata del hombre, y en el fondo estaba convencido de que el ser humano tenía una predisposición a la bondad echada a perder por la organización del mundo, por el capital, y de pronto descubrí que todo eso no era nada, que todo eso podía existir (y si no eso, otra cosa), y que nada, absolutamente nada, debía tenerse en cuenta como no fuese la total libertad con que si le diera la gana podía moverse el hombre, y que no había bien y que no había mal. Figúrate lo que esto representa para un anarquista. Lo extraordinario es que entonces, el veintinueve, es cuando comprendí la razón de ser de mi afición, de mi gusto, de mi total compenetración

con el surrealismo. Sade influyó más que nadie, no sólo en mí, sino en los surrealistas, en el surrealismo.

—Dicen las malas lenguas que eres cruel...

—Eso de mi crueldad..., para qué voy a hablar. Para ser cruel, supongo, hay que ser valiente... Yo no creo haber hecho muchos actos de valor en mi vida. Uno de ellos, por el que he pasado a la Historia o por lo menos a la leyenda, es por aquel corte del ojo de la ternera, en uno de los primeros planos de *Un perro andaluz*. Seguramente creen que lo hice así, a sangre fría. Para mí fue un acto de valor tremendo, de los pocos que he hecho. Ya ves: cortarle el glóbulo del ojo a una ternera muerta el día anterior. Al fin y al cabo me trajeron del matadero una cabeza de ternera. Le puse rimel yo mismo. Me dio un asco del demonio. Y pasa uno a la Historia por eso... Yo lo hacía por el cine.

—¿Por el arte?

—No, por el arte no, por explicar un sueño. No, por explicarlo no, por representarlo, por reproducirlo. Algún psicoanalista, sin manifestar ninguna duda, cree que la navaja de afeitar representa un pene... Es una idiotez. Tal vez sí. Pero si no lo sabemos, ¿qué más da? Y así han seguido las cosas. Pero tiempo después, Jacques Prevert me llevó al Ministerio de la Guerra, a ver una película de dieciséis milímetros hecha por Jean Painlevé. El padre de Jean era por entonces ministro.

—Sí, Paul.

—Me proyectó una que se llamaba *Homenaje a Luis Buñuel*. ¡Hijo! Este joven, que no era nada tonto, creía de verdad haber hecho una película en honor de «el más cruel de los cineastas». Se veía un depósito de cadáveres, la cabeza de una vieja muerta, y hacían no sé qué operación, y la cosa es que al cadáver le extraían el seso por la nariz. Me fui horrorizado.

—Sí. No eres espejo de valientes. Le tienes miedo al miedo.

—Sí, lo tengo.

—Y luego, con los años, desaparece esa «crueldad», se atenúa, se esfuma, habrá que creer que tiene que ver con la fuerza viril.

—Tal vez. Es curioso. A lo que yo le tenía y le tengo miedo es a llorar, por lo que sea.

—Hasta viendo una película de Libertad Lamarque.

—¡Sobre todo viendo una película de Libertad Lamarque!

—Maxime Alexandre, en un libro que acaba de publicar, dice que lo que te hubiese gustado, en tu tiempo, era encerrarte en una casa de putas y acostarte con seis o siete a la vez.

—Pura mentira. Eso no lo he hecho yo nunca. Lo que pasa es que entonces los surrealistas siempre estábamos hablando de cosas sexuales, y, en efecto, yo recuerdo que hablábamos de un harén y del gusto que daría tenerlo... Y «a mí me gusta la cuarta»...

Y «no, no me gusta tanto... Me gusta la octava, pero me acuesto con la primera...» De aquello habrá salido eso.

—Habla de Soupault...

—No le conocí nunca.

—Bueno. Pues háblame de españoles.

—Al día siguiente me llamó Ortega, me llamó Juan Ramón, me llamaba todo el mundo. Ortega me puso un telegrama; don Alberto, otro: «Ortega lo espera.» Fui. «Esto del cine, Buñuel —me dijo Ortega—. Si tuviera veinticinco años, me dedicaría al cine.» Desconocían que había un cine llamado arte, ¿verdad? De Cavalcanti, de René Clair, de toda esa gente de la época. Lo ignoraban totalmente. Juan Ramón Jiménez se quedó porque presenté ocho o diez películas de la época de vanguardia, de París. Esto fue el año veintisiete. Presenté *Entr'acte, Bian, le jeune, La roue,* no me acuerdo, no me acuerdo, presenté ocho o diez películas, de las que...

—Bueno. ¿Y eso del examen previo?

—Como la Sociedad de Conferencias era una cosa muy seria, que iba Frobenius y no sé quién, pues para que no dijera alguna tontería tuve un presidente un poco bruto que me examinó a ver si no decía alguna incongruencia. Y me examinaron, un día o dos días antes de la conferencia, el marqués de Palomares, Alberto Jiménez Fraud, Ortega y Gasset, amigos de la Residencia, no recuerdo quién más. Creo que Morente vino también, porque era amigo de Ortega. Les di la conferencia y la aprobaron. No decía ninguna inconveniencia ni nada. Y luego, películas.

—Como a todos nosotros, claro, te gustaban y seguramente influyeron en ti las comedias norteamericanas del cine mudo. Es decir, una sucesión de *gags*. Me da la impresión de que lo más valioso de tu obra, lo que más te gusta de ella son precisamente los *gags,* desarrollados hasta formar una secuencia o sencillos cortos. Por eso dices que ya no quieres contar historias, que ya no te interesan. Ahora bien, ¿hasta qué punto los *gags* no han sido determinantes de muchas secuencias de tus películas?

—Evidentemente, me gustan los *gags*. Pero no creo ser una excepción.

—No una excepción, pero, teniendo en cuenta tus ideas, sí un ejemplo. Es decir, quieres forjar un universo a través de ejemplos, como si fuese un texto, un libro de clase con un teorema básico y luego puras ilustraciones, o, si es posible, todavía mejor, dejar sólo los ejemplos para que los espectadores saquen de por sí la ley.

—Es posible. Ya sabes que a mí nunca me ha gustado decir ni que sí ni que no.

[Comemos juntos el 14 de abril.]

—Hace cuarenta años yo estaba en San Sebastián. Por la tarde fuimos a sacar a los presos de la cárcel y me pegué una borrachera de sidra tremenda. Lloré y hasta hice discursos. Las borracheras de sidra son espantosas. Se necesitan por lo menos siete litros. Yo estaba en Zaragoza. De hecho llegaba de Hollywood, donde había renunciado a mi contrato. Tenía bastante dinero y quería hacer un viaje, el único que he tenido ilusión de hacer en mi vida, a las islas del mar del Sur, a Hawai, a Fidji. Y no fui. No fui por el horóscopo que me había hecho Breton. En Nueva York me gasté todo el dinero que tenía. Fui a París el miércoles, y el viernes—Viernes Santo—estaba tocando el tambor en Calanda. Cogí un taxi hasta Hendaya, y de Hendaya a Calanda, otro. El domingo me fui a Zaragoza y el lunes o el martes me despertó el himno de Riego. Hijo, ¡qué barbaridad!, yo no he visto tanto entusiasmo y tanta gente por la calle. Allí en el café, con Sánchez Ventura y con Gaos, que estaba de catedrático en la Universidad. Mi padre se hubiera alegrado.

—¿Votaste?

—No. A mí eso me tiene sin cuidado. Además, nunca fui republicano. Pero al día siguiente fuimos a la plaza de toros. Debía de ser el catorce o el quince de abril, y estaba aquello abarrotado. Como es natural, era un mitin anarcosindicalista. Estuvimos en la presidencia Sánchez Ventura y yo. En el café le habíamos dicho a Gaos: «¿Vienes?» Y él, tan serio como siempre: «No. Tengo que hablar con los compañeros.» Gaos pertenecía al partido socialista. Pues allí nos tienes, en la presidencia, había diez sentados, y nosotros, de pie, detrás. De pronto se abrieron las puertas de toriles y salió uno empuñando una bandera republicana. Se armó una rechifla tremenda. A toda aquella gente no le interesaba nada la República. Lo único que pensaban y querían era lo suyo: «Bien está la República, pero ahora vendrá la nuestra...» «No es más que un paso.» Yo no era anarquista; simpatizante, sí, siempre. Y ahora, también. No tiene nada que ver con la realidad. Tal vez por eso. A poco me fui a París. *La edad de oro* se había estrenado el treinta de diciembre anterior. Yo no estuve, me había ido a Hollywood el treinta de noviembre. Entonces andaba yo con la idea de *Las Hurdes* en la cabeza.

—Por aquel entonces se debió de estrenar en París y en los cine-clubs de Madrid *La línea general*—en París se llamó *La lucha por la tierra*—. ¿Influyó, además del libro de Legendre, en tu decisión de realizar *Las Hurdes*?

—No lo sé. No me acuerdo. Estaba en París cuando la guerra de los conventos, el treinta y dos. Les dije a los surrealistas: «Este es el momento. Vámonos y quemamos el Prado.» Breton se escandalizaba. Como cuando le propuse quemar—en la Place du Ter-

tre—el negativo de *La edad de oro*. «¡Hombre! Nuestras obras, no. ¿Qué quedaría?» Así eran. Hoy, me propondrían quemar todas mis películas y lo haría sin pensar un momento. Y quemaría todas las obras de arte sin el menor remordimiento. A mí no me interesa el arte, sino la gente. ¿Que es una idea anarquista? De acuerdo. Cada día lo soy más. ¿De qué sirven y han servido tantas obras de arte? ¿Para llegar al estado en que vemos a la Humanidad? ¡Vaya! Aún prefiero a la Virgen María, que por lo menos era la castidad y la pureza. No me interesan los genios en lo más mínimo si no son personas decentes. Y casi todo lo mejor, en arte, lo hacen o lo han hecho los hijos de puta. No vale la pena. No lo admito. No me interesa.

—¿Y la pintura surrealista?

—El arte pictórico surrealista es ante todo un «pastiche». Tanto monta Dalí como Chirico. Inventan a base de copias. Salen del arte para ir hacia la interpretación. Intérpretes. Traductores. Traidores.

—¿Qué pasó entre Elsa y Aragon?

—Debió de ser en mil novecientos treinta y dos cuando una mañana recibí un neumático de Aragon, a las siete y media. Ten en cuenta que abren o abrían entonces las oficinas de correos a las siete: «Ven, necesito hablar urgentemente contigo.» Entonces vivían en el hotel. Un león enjaulado. Un tigre. Frenético. Sí, debía de ser el treinta y dos. Hermoso, lo que se dice un hombre hermoso. Andando y desandando furioso por la habitación. Seguro de sí. Frenético, pero seguro de sí. Se había ido Elsa. Habían tenido un disgusto. Era la época en que tenían poco dinero y Elsa se ganaba la vida haciendo collares. «Me ha dejado solo. Y el Partido, ¡fuera, por surrealista! Y nuestros encantadores compañeros surrealistas publican esta porquería—y me tiende un folleto: *L'affaire Aragon*—, donde me excomulgan por comunista.» Me había llamado para poder desfogarse delante de alguien que fuera de veras amigo suyo.

—¿Tú eras entonces miembro del Partido?

—No, no y no. Yo no pertenecí nunca al Partido. Cuando fui con los demás a *L'Huma* para que les regañaran, Aragon dijo: «Está aquí el compañero Buñuel, que nos acompaña.» «Que pase», dijo Legros. Pero no pertenecía al Partido.

[Luis era surrealista, y todo eso sucede en la época de *Le Surrealisme au service de la révolution*, en cuya primera página del número 1 (1929) se reproduce—mal—el telegrama original de la organización soviética:

Pregunta

DIRECTIVA INTERNACIONAL LITERATURA REVOLUCIONARIA RUEGA CONTESTAR PREGUNTA SIGUIENTE: QUE POSICION ADOPTARAN SI IMPERIALISMO DECLARA GUERRA A LOS SOVIETS STOP DIRECCION CAJA POSTAL 650 MOSCU.

Contestación

CAMARADAS SI IMPERIALISMO DECLARA GUERRA A LOS SOVIETS NUESTRA POSICION SERA CONFORME A LAS DIRECTIVAS TERCERA INTERNACIONAL POSICION DE LOS MIEMBROS PARTIDO COMUNISTA FRANCES.

SI ESTIMAIS EN TAL CASO UN MEJOR EMPLEO POSIBLE DE NUESTRAS FACULTADES ESTAMOS A VUESTRA DISPOSICION PARA MISION PRECISA EXIJA CUALQUIER OTRA ACTIVIDAD EN TANTO INTELECTUALES STOP SOMETERNOS SUGESTIONES SERIA IR MAS ALLA DE NUESTRO PAPEL Y DE LAS CIRCUNSTANCIAS.

EN SITUACION ACTUAL DE CONFLICTO NO ARMADO CREEMOS INUTIL ESPERAR PARA PONER AL SERVICIO DE LA REVOLUCION LOS MEDIOS QUE NOS SON PROPIOS.]

—No es posible que filmaras *Las Hurdes* el treinta y dos, en marzo o abril del treinta y dos. Debió de ser el ministro de Instrucción Pública de Samper, el treinta y cuatro, el que te negara su explotación.

—Por falta de dinero.

—¿Y tuviste la película enlatada todo ese tiempo?

—Hasta el treinta y siete, en que, como ya te dije, la mandó sonorizar, en francés, Araquistain, a costa de la Embajada.

—En verdad, Luis, jamás te has gastado un céntimo propio en tus películas... ¿Quién dio dinero para la primera? Tu madre. Dispuesto a no cobrar, de acuerdo. Pero dar dinero, jamás.

—¿Qué quieres? A uno lo han educado así...

—Y lo más curioso es que el dinero te tiene sin cuidado, siempre y cuando tengas el suficiente para vivir sin el menor aprieto.

—¿Qué le vamos a hacer?

—Nada. Además, estoy de acuerdo. Cuéntame más cosas sustanciosas.

—¿No sabes que trabajé con Gide durante cuatro días en hacer (bueno, en hacer es mucho decir: en plantear) las posibilidades cinematográficas de *Les caves du Vatican*?

—No. No lo sabía.

—Leí dos veces el libro. Luego iba a trabajar todos los días a su casa, de cuatro a siete. Ahí, un piso, creo que por la rue Bonaparte o por ahí. «Yo no sé nada de cine; usted me va diciendo cómo se debe o cómo se puede hacer esto.» Así estuvimos trabajando, y menos mal que al cuarto día vino a verme Vaillant-Couturier, que era el que me había presentado a Gide, para decirme que en Moscú habían decidido no hacer la película. Porque era una película que yo dirigiría en la URSS, para Mezrapon, que era entonces la compañía oficial del cine soviético.

—¿Pero era antes o después de la ruptura de Gide con los comunistas?

—Antes, mucho antes. Debió de ser hacia el treinta y tres. Y ya había hecho *La edad de oro* y *Tierra sin pan.* Sí, me acuerdo que llevamos a Gide a ver *Tierra sin pan,* muda. Antes de que me dieran el contrato de la Warner y de que me fuera a Madrid, y antes también del lumbago. ¡Hay que ver el dinero que yo ganaba sin hacer nada!

—¿Pero no anularon la película después del viaje de Gide a la URSS, y de su libro sobre el viaje?

—No, hombre, no. Eso fue mucho después.

—Si miras bien las cosas, no tanto, tres años. Gide fue a pronunciar el elogio fúnebre de Gorki, en la Plaza Roja, y luego hizo el viaje, y antes de marcharse es cuando le propusieron firmar el telegrama de agradecimiento a Stalin, «padre de todos los pueblos».

—Sí, él me lo contó: «Usted comprenderá que yo no podía firmar eso.» «¿Por qué no?», le dije. Yo lo hubiera hecho. Era una manera de ayudar, y de ayudarnos.

—Sí, porque eso debió de suceder en la Embajada, en aquella famosa cena en la que tú dispusiste los lugares, como jefe de protocolo que decías que eras.

—Claro, no iba a poner juntos a Aragon y a Gide. No, puse a Aragon a mi lado, y Gide se sentó al lado de Araquistain.

—¿Por qué modificó Gide la última página de su libro?

—Yo debía de estar entonces en Madrid, durante el Congreso de los Intelectuales, es decir, durante la ofensiva de Brunete, el treinta y siete, aquellos días en que Malraux consiguió, a fuerza de telefonazos, que Gide modificara la última página del libro poniendo una gota de esperanza, debido a la ayuda que la URSS nos prestaba.

—¿Has participado en orgías?

—Las orgías, no me hagas reír. Las orgías no son únicamente dar o tomar por el culo a un hombre o una mujer. No, hombre, no. Las orgías dependen ante todo de lo que beba uno y de lo que pueda resistir y del dinero que se tenga. Orgías «normales» las he

vivido en Hollywood desde el año treinta con Lya Lys. Allí, con Ugarte..., Lya Lys... ¡Qué tía!... Y luego en casa de Chaplin. Esas sí. Yo no sé cómo se las arreglaba, pero lograba siempre que las mujeres se pelearan entre sí, y era bastante extraordinario... Y las orgías en Montecarlo, con Cocteau. Lo más divertido era oír a Cocteau dando clases de moral a veinte jovencitas que ganaban cincuenta francos al día con la obligación de permanecer vírgenes. Si quedaban embarazadas, era el despido fulminante. Escogí una rusa blanca de dieciséis años y, cuando supe aquello, la dejé plantada. Volviendo a Hollywood, una noche Lya Lys se llevó a una lesbiana, se pelearon. Todo esto te lo cuento para decirte que eso de las orgías... Total, todas fracasan.

—¿Qué te pasó con la Metro?

—El representante de la Metro Goldwyn Mayer era amigo de la mujer de Noailles. Me llamó y me ofreció un contrato con seis meses de pago y los viajes para que viera lo que era un estudio «de verdad» y trabajara sucesivamente en varios departamentos, con la condición de que le llevara una recomendación de cuarenta personas que hubieran visto *La edad de oro*. Se lo dije al vizconde; sonrió y me trajo el testimonio de cuarenta de las gentes más ilustres de Francia. Cuando llegué a Hollywood, el jefe me recibió y me dijo: «¡Qué contrato más extraño!» No era ninguna cosa del otro mundo, doscientos cincuenta dólares a la semana. «¿Por qué quiere usted empezar?», me preguntó. Había un gran cuadro con todas las producciones que estaban en proceso. «Ver filmar», le dije. «¿Qué película le interesa?» Había una con Greta Garbo. Dije: «Esta.» «Muy bien.» Me hicieron las tarjetas, los pases necesarios y me fui para los estudios. Estaban filmando un gran plano de la actriz. Yo estaba como a unos diez metros, mirando, curioso. De pronto, ella llamó a un judío híspido y le habló en inglés, y me echaron vergonzosamente del estudio. Y no volví más a la Metro Goldwyn Mayer. Bueno, sí iba, a cobrar. Allí vi a Dolores del Río y a un sinfín de otras gentes. Yo, feliz, diciéndome: «A éste le conozco; a éste, también.» En película, claro. Eran tiempos de la prohibición, y yo me dedicaba a beber todo lo que podía. Entonces estreché mi amistad con Eduardo Ugarte. Un día, Tom Kirkpatrick, un irlandés simpático que era una especie de secretario de Irving Thalberg, uno de los personajes más funestos que ha creado Hollywood (el que no dejó jamás en paz a Von Stroheim, el que mutiló *Los rapaces*, el que le impidió acabar *Merry-Go-Round*), me dijo: «Míster Thalberg quiere que vaya usted a la sala de proyección número quinientos y pico para ver unas tomas y unas pruebas de Lily Damita.» «Dígale que no quiero ver putas.» Cuando me faltaban dos meses les propuse que me pagaran uno y me dejaran en libertad. Tom se fue. Al día

siguiente me dijeron que aceptaban mi proposición, y tuve mala nota, para siempre, para siempre, en Hollywood.

—¿Cuándo filmaste *Las Hurdes*?

—Filmé *Las Hurdes* en mil novecientos treinta y dos porque a Ramón Acín le tocó la lotería. Me dio veinte mil pesetas y luego le cayeron encima todos los anarquistas de la localidad, pero no creo que le sacaran gran cosa. A mí me había impresionado mucho el libro de Legendre y el viaje del rey. Mira, éste es el libro de Legendre.

[Me tiende un libro: *Les Jurdes*
Étude de Géographie Humaine
Maurice Legendre
Bordeaux-Paris, 1927.

Es una edición de la Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques.]

—Nos fuimos a Extremadura... Eli Lotar, Pierre Unik y yo. Estuvimos marzo y abril. Monté la película sobre una mesa de cocina con una lupa, por lo que a veces se me desenfocaban las imágenes. Ni moviola ni hostias. De verdad, está montada con los pies.

—Eso dices tú. Además, es muy difícil saber si está bien o mal montada porque no la he visto más que muda y comentada por ti. Y no me parece, de ninguna manera, que esté mal. La lástima es que todos los que hablan de esa película no la han visto nunca con su texto original, que sólo existe, grabado, en francés y en inglés. Parece mentira: ¡la única película de Luis Buñuel que se hizo durante la República! Y que no se acabó. ¡Y que se prohibió! Y que seguramente no podrá verse—mirando las cosas con optimismo—hasta pasado medio siglo de haber sido filmada. Y te aseguro que no habrá perdido nada de su horror y que la secuencia de los gallos seguirá siendo lo que fue. Y para ti debía de ser más que sadismo, porque no se trataba de hombres, sino de animales. ¿Qué razones dieron para prohibirla?

—Que denigraba a España.

—A España, no. Porque eso lo mismo podía suceder en Serbia o en el Paraguay. No, denigra al hombre. Pero hay otras cosas, mucho más elegantes, que lo enlodan infinitamente más.

—Pues la prohibió el señor Villalobos, que era ministro de Instrucción Pública de Lerroux, de acuerdo con el ministro de la Gobernación y del Estado.

—El tal Villalobos se llamaba Filiberto, «liberal demócrata», el ministro de Estado era el inefable Ricardo Samper, y el de Instrucción Pública, tu paisano Manuel Marraco, que en su apellido llevaba su gloria.

—Por un amigo supimos que habían puesto un telegrama en el

que se prohibía su exhibición por «denigrar a España». Luego, ya idos los radicales, conseguimos que la viera Marañón, presidente del Comité de las Hurdes. Fui con Sánchez Ventura. Al acabar la proyección, Marañón me dijo: «Usted ha tomado lo peor. Yo he visto allí carros ubérrimos de trigo...» «Habla usted como un ministro de Lerroux», le contesté. Y me llevé la película. En cuanto a que filmé lo peor, era verdad. Si no, ¿a qué iba? Pensé que ya no podía hacer nada en el cine, igual que lo había pensado al acabar *Un perro andaluz* y *La edad de oro*. Y por hacer algo—no me hacía falta dinero—, me dediqué a hacer cine comercial desde ese momento hasta el principio de la guerra. Un poco avergonzado. Ya sabes que hice cuatro películas, y Urgoiti estaba feliz conmigo porque decía que le ahorraba tiempo y dinero.

—¿Fue el fracaso de *Tierra sin pan* el que te llevó a admitir cargos en compañías cinematográficas americanas?

—No, no. De ninguna manera. Yo quería practicar. Saber. Además, después de *Un perro andaluz*, de *La edad de oro*, de *Las Hurdes*, yo me decía: «Adiós al cine. ¿Quién me va a contratar a mí?» Y, además, a mí me encanta el orden y la organización, así que eso de administrar y dirigir lo hacía con mucho gusto. Además, de hecho, yo había acabado con los surrealistas. Ya no me interesaban.

—Pero sí el surrealismo.

—Naturalmente, como que me parece la única cosa seria de nuestro tiempo. Pero las discusiones, las divisiones entre unos y otros, la trayectoria de Dalí, y aun del propio Breton, no me interesaban nada. De hecho, estábamos todos contra el surrealismo, mejor dicho, contra los surrealistas. Por eso, una mañana, después de un ataque fuerte de ciática durante el que había leído muchas obras de Arniches, me presenté en casa de Ricardo Urgoiti y le dije: «Bueno, aquí tengo veinte mil duros para que hagamos *Don Quintín el Amargao*.» «¿La vas a dirigir tú?» «De ninguna manera. Ahí tenemos a Marquina. Le damos dos mil pesetas.» Fue un éxito colosal. Ganamos mucho dinero; hicimos luego las otras. Grémillon vino con quince mil pesetas, pero cuando acabó su película ya había estallado la guerra. Yo no hacía más que ver que realizaran las películas lo más rápidamente posible y gastando lo menos que se pudiera. Yo no necesitaba dinero, tenía un contrato con la Warner Brothers, en Madrid, por cuatro mil pesetas semanales como jefe de doblajes. El ingeniero Pereira, que anda por aquí, era jefe de la CEA. Yo seguía reuniéndome con muy poca gente. A mis amigos de antes había añadido Ricardo Urgoiti, que es hoy presidente de la Sociedad Española de Antibióticos... Nos seguíamos reuniendo Pepín Bello, Sánchez Ventura, Urgoiti, Vicens, Moreno Villa, y, natu-

ralmente, con Viñes y Lulú, su mujer, la hija de Francis Jourdain. Por ahí tengo una fotografía de la comida de despedida que les dimos.

—¿Y esta nota enigmática que tengo aquí apuntada: «Camino de la Plata, los baños de Montemayor, de Béjar»?

—Eso ya te lo he contado. Es aquello de la carta al dueño del balneario que era amigo de Lerroux.

—¡Ah, sí! Es cuando quisiste comprar las Batuecas. Ibas con Pepín Bello.

—Debió de ser el doce de julio. Estaba yo en Salamanca y fuimos a las Batuecas, que las querían vender. Yo tenía las ciento cincuenta mil pesetas que pedían, ¡por todo el convento, eh!, las monjitas del Sagrado Corazón. Era todo un país aquello. Precioso. Pero ya lo tenían vendido, con un adelanto y a plazos. Cuando yo les dije de pagarles al contado, me dijeron: «Esto es suyo, señor.» Quedamos en firmar las escrituras el veinte de julio. Regresé a Madrid, y si no es porque estalla la guerra, a lo mejor a estas horas estamos tú y yo allí tomando el fresco.

—¿Y qué es esto que tengo también aquí apuntado: «Pepín, segundo de Luis, pidió veinte rocines más»?

—¡Ja! ¡Ja! ¡Qué maravilla! ¡Qué bien suena! ¡«Pepín pidió veinte rocines»! No sé. No tengo la menor idea. Sería para una película. No me acuerdo de nada. Pero es estupendo.

—¿Y esto de: «Luis abandona la taberna del Segoviano, donde cenaba con Sánchez Ventura una tortilla de patatas»? «¡Va a salir una araña, una araña! Te espero en Platerías.» ¿Qué es todo esto?

—Fue así. Vi una tejemanería rústica en un boto y me fui porque había una araña. Ya sabes que no las soporto.

—¿Qué es eso de boto?

—Como llamamos a los pellejos en Aragón, los pellejos de vino que colgaban entonces en el mesón. La vi con sus patas enormes y salí corriendo. A las arañas las admiro, pero me repugnan. No sé por qué, todos los Buñuel somos así. Sólo de noche. De día, no. Las miro. Filmando no sé qué película, aquí, tomé con la mano una araña grande como la propia mano. No sé si serán los cuatro pares de patas... [...] Ya estando algún tiempo en París, un día recibí en la Embajada un telegrama de Roces, que era entonces subsecretario de Instrucción Pública, llamándome a Madrid para filmar. Bajé a ver a Araquistain, se lo enseñé. Me preguntó: «¿Usted qué quiere hacer?» «¿Yo? Quedarme. Filmar en las trincheras, no se puede. El frente no sirve para eso. Ahora bien, si es para hacer una película, mejor se hace en el estudio, y entonces se ve todo. Pero no creo que es el caso.» Me quedé.

—Encontré a Karmén en Cuba, en el Congreso Cultural de La Habana. Me enseñó la película que hizo con sus reportajes

españoles. Lloré. Pero no, estaba muy mal. De verdad, no se veía nada. Los bombardeos, sí. Son muy fotogénicos.

—Y peligrosos. Una mañana se presentó en la Embajada un joven hispanoamericano con la pretensión de ver al agregado militar. Llevaba un maletín. No había agregado militar esos días, y el aéreo estaba fuera de París. Me avisaron a mí. Era un joven elegante, de bigotito. Abrió su maleta, sacó cuatro bombas y me dijo que eran de lo mejor, de una potencia inaudita para su tamaño. Que él formaba parte de un grupo de acción de Burgos, que ellos habían atentado contra los Consulados republicanos españoles en Toulouse y en Perpiñán y que traicionaba por convencimiento. Le agradecí los informes y quedó en seguir en relación con nosotros. Le bajé las bombas a Araquistain, que las mandó examinar por la Policía francesa, no sin mandar una a Moscú. El informe fue contundente: eran explosivos de extraordinaria potencia. Volvió el hombre. Pedimos detalles. Nos los dio: dirección, nombre del jefe de la organización, etcétera. Le pedí que se reuniera con él en La Coupole. Me dijo que se sentaría a su derecha. Invité a Finkie (el hijo de Araquistain) y a Germaine Montero a que me acompañaran a tomar una copa, y al llegar a la terraza del café, allí estaban nuestros hombres. Grandes abrazos a Germaine, a mí. Resultaba que el jefe era también un suramericano que había trabajado en el cine, con nosotros, en Madrid. Llamadas urgentes del embajador al prefecto de Policía con pelos y señales. Detuvieron a todo el grupo. A los tres o cuatro días me avisan, ya no recuerdo quién, que estaban de nuevo en libertad. Nuevos telefonazos al prefecto de Policía, que era socialista. Nada. Al poco estalló una bomba de ese tipo en los Campos Elíseos, destruyó una casa, mató a dos policías y los atentados siguieron. Por lo visto, les convenían, si no al Gobierno, a un grupo de fascistas emboscados en la Policía. Por más esfuerzos que hizo el embajador—ya te he dicho que Araquistain fue un embajador excelente, tan bueno como fueron malos Ossorio y Pascua—, no se consiguió la detención de los maleantes. Todo esto te lo cuento para que veas—una vez más—lo que es la Policía y lo que son las Policías: un poder aparte, un asco.

—Hay de todo. Yo no hubiera salido de Djelfa sin un guardián que me ayudó a huir.

—Lo malo es que somos sentimentales.

—¿No volviste a ver nunca a Dalí?

—En Nueva York, el cuarenta y dos. La primera vez que fue. Organizó una conferencia de prensa. No era nadie; fueron pocos: «Vengan mañana a un baile de máscaras...» Y se presentó con Gala, vestido de niño de Lindbergh asesinado, con la cara cubierta de sangre. Hubo un escándalo, pero no de los que le gustan a él.

Nueva conferencia de prensa. ¡Que cómo podían pensar que se refería a un héroe epónimo que era la representación de su padre! ¡La paranoia!

—¿Le viste?

—Sí, para romperle la cara. No por Lindbergh, sino por haber conseguido que me echaran del Museo. Pero soy un sentimental para mis amigos, y no pude evitar el verme tomando una copa de champán con él en el bar de Regis. No obstante, le dije claramente que no se me volviera a acercar. [...] El treinta y siete me llevó Araquistain..., no, fue a finales del treinta y seis, sí, fue a finales del treinta y seis, a París, a la Embajada, para trabajar en el Servicio de Información. Me llevé *Las Hurdes (Tierra si pan)*. Araquistain pagó la sonorización, en francés y en inglés, porque *Tierra sin pan* nunca se ha doblado en español. Se estrenó a finales del treinta y siete en el Omnia Pathé, en el bulevar de los Italianos.

—¿Es verdad que llevaste dinero del Gobierno a Münzenberg?

—Me lo pidió Arias, en el Ministerio de la Guerra, en Madrid, a finales de agosto del treinta y seis: «Ya sé que se va usted a París. ¿Quiere hacerme el favor de llevarse estas cuatrocientas libras y entregárselas a Münzenberg?»

—Entonces, ¿no llevabas una misión del Gobierno, del Ministerio?

—No. Bueno, sí, a medias. Cuando supo que yo me marchaba, me mandó llamar. Por lo visto, no tenía una gente de confianza a quien entregarle ese dinero, así, por las buenas. Y me dio una clave para poder comunicarnos si hacía falta.

—Así que saliste...

—El cuatro de septiembre. Y volví cinco veces durante la guerra. A Barcelona, a Madrid, a Valencia.

—Sí, viajes rápidos.

—De ida y vuelta. A llevar algún informe, a hacer de correo. Pero si me hubiesen dicho que me quedara...

—Te lo pidieron.

—Sí. Pero yo le dije a Araquistain: «Lo que usted quiera... Pero yo creo que soy más útil aquí, en París.» Y era verdad. Pocos como yo conocían a la gente de París. A mí me quieren allí. Es mi segunda patria.

—Tú que te cagas en todas.

—Desde luego. Y en la familia, y en la religión, y en las banderas, y en los partidos, y en España, y en la URSS.

—Es verdad. Pero ni en tu familia, ni en España, ni en la URSS.

—Sí, en la URSS también. A pesar de que es la única que lucha contra esa mierda que es Norteamérica. Y a pesar de que me ofrecieran lo que me ofrecieran, no viviría nunca en Moscú, y sí, muy a gusto, en Nueva York. Bueno, pues aunque te rías y digas

lo que digas, sí fui el jefe de Protocolo en París. Bueno, sin nombramiento. Pero yo colocaba a la gente cuando había algún banquete. No fuera alguien a colocar a Aragon al lado de Gide.

—Se enfadó Finkie Araquistain cuando se lo dije. Aseguraba que su padre había sido embajador en Berlín y que conocía bastante bien la política y la gente de París para necesitar que vinieras tú a colocar a la gente.

—Es que no sólo estuve en la Embajada con su padre, sino con Ossorio, con Pascua. Ese Pascua... Con su perro, sus maneras intratables. Se encerraba, ahora ya sé que con algún jovencillo, y no había manera de hablar con él. Tan superior... Por eso me marché.

—¿Has pertenecido alguna vez al Partido Comunista francés?

—No, no y no, no he pertenecido nunca al Partido.

—Al español.

—Una vez asistí a una reunión de célula del Partido español, una célula que había en la Embajada en París, durante la guerra, para hablar de ver qué hacíamos con un hijo de puta socialista que había allí de secretario y nos hacía la vida imposible.

—Y no hicisteis nada.

—No me acuerdo.

—¿Y del Partido francés?

—Tampoco.

—Entonces lo que asegura Aragon...

—Bueno, si lo dice Aragon...

—Y Thirion.

—Ese era el más politizado de todos. Cuando llegué al grupo surrealista, todos me decían, aparte: «Cuidado con Thirion, es un político. Está aquí para ir a contar al Partido todo lo que hacemos.» Acabó siendo concejal degaullista, aun antes que De Gaulle volviera al poder. Según Sadoul, él tuvo la culpa de que subieran las tarifas del Metro...

—Pero tú formabas parte del grupo que con Aragon fue llamado al orden por el Partido, en mil novecientos treinta y uno a mil novecientos treinta y dos.

—Sí. Eramos seis: Unik, Aragon, Alexandre—Maxime—, que luego se volvió católico, Sadoul y yo.

—¿Y quién más? ¿Thirion?

—No. Thirion, no. Porque Thirion estaba de acuerdo con el Partido. No recuerdo quién más, pero uno más había. Thirion siempre estaba en la línea. Pero yo no pertenecía al Partido. También fui una vez a una reunión de célula. ¡Una vez! Y no volví. Me aburría tremendamente. Ahora sí, eso sí, cerca de ellos. A su lado. Porque son los únicos que tenían razón. Como debe constar en algún lugar de los archivos de la burocracia norteamericana,

cuando llegué el treinta y ocho a los Estados Unidos: «¿Usted es comunista?» «No. Pero tengo muchos amigos comunistas, y el Partido Comunista es el único que lucha de verdad por el pueblo español.» «¿Lo jura?» «Lo juro.»

[Levanta la mano.]

—Lo que pasa es que tenían confianza en mí. Antes de la guerra, cuando el Gobierno republicano perseguía al Partido, yo embargué *Mundo Obrero*. Yo tenía entonces una cuenta muy fuerte en el Banco, porque ganaba mucho dinero con Filmófono. Y el Gobierno iba a embargar *Mundo Obrero*. Entonces fui yo y lo embargué por una cantidad que fingimos que me debía. Una vez embargado por uno, ya no se podía embargar por otro. Sí, yo intervine en bastantes cosas. No te las voy a contar porque yo no soy como otros. Pero sí, yo cobraba cada mes unas cantidades en la Embajada. Para esto y lo otro. Intervine en eso de las bombas de la Legión Cóndor. Y lo del Habsburgo ése. Y con ese Bosch, un cubano.

—Argentino.

—No, cubano. Ese que dices quería matar a March, pero que no tiene nada, nada que ver con ese asunto.

—Sería otro, un anarquista.

—Sí, un hombre de confianza del ministro de la Gobernación, que fue enviado a Pamplona, y ¡cómo sería el tipo que llegó a capitán de requetés! El primer día que llegó al frente, se pasó y dio detalles utilísimos. Acabó suicidándose en Chile. Me lo ha contado Mantecón.

—Ese era otro. La gente se hace unos líos espantosos.

—Tú también.

—Puede ser.

—El que me mandó a París fue Ogier. Me dijo: «Vete. Allí nos serás más útil. Estaremos allí dentro de quince días.» Entonces me llamó Arias y me dio las cuatrocientas libras para Münzenberg. Se las entregué, frente a él, a Otto Katz, para un alemán no fichado que iba a ir a Burgos entrando por Portugal. [...] También me enfadé con Sánchez Ventura. Mejor dicho, él se enfadó conmigo. Me prestó ochocientos dólares, el treinta y ocho, para ir a Norteamérica, luego fueron mil más, y me sirvieron muchísimo porque yo no tenía nada. Luego me escribió, desde México, que no tenía nada y que por favor le devolviera lo prestado. Yo pregunté con cuánto se podía vivir allí, me dijeron que con sesenta dólares. Y le fui mandando sus sesenta dólares cada mes. Tengo todos los recibos arriba. Yo ganaba muy poco—doscientos dólares a la semana—y tenía que pagar el piso y mantener a la familia. El empezó a decir que yo bebía champán y que le tenía en la miseria. Lo del champán no era cierto; whisky, sí. Pero creo que le

mandaba lo necesario. Y le devolví hasta el último céntimo. Luego, cuando fui a México, me lo encontré en la avenida Juárez. Iba a pasar sin decirme nada. Volvió. Me dio la mano. Nos dimos un abrazo. Y ya. Con los amigos pasan las cosas más raras. Ya ves Ugarte. Yo lo llevé a todas partes, aprendió cine gracias a mí, yo le hice ir a Hollywood. Me pidieron a alguien que supiera traducir documentales. Les recomendé a Eduardo. Pusieron un telegrama a la Embajada para acelerar los trámites, y luego iba diciendo por ahí que era el único español que había conseguido el visado de inmigrante en dos días. Pero, eso sí, trabajador, lo era. Todos estaban contentos con él. Cumplía. Ahora bien, ideas propias no las tenía.

—No, no sabía escribir. Técnica, sí.

—Sí. Me dijo una cosa que nunca se me olvidó. No sé qué adaptación hacíamos: «Nunca hay que anunciar lo que va a suceder. Nunca hay que decir: "Voy a ir al baile para ver a Fulanita", sino pasar al baile y verlo.» Para eso era muy bueno.

—Pero era un hombre muy raro.

—Sí. Pero útil y leal. Fuimos muy amigos. Pero raro, sí, muy raro. [...] Admiro mucho la burocracia norteamericana. En todo. Cuando tuvimos que ir a inscribirnos todos para la guerra, norteamericanos y extranjeros—porque nos tuvimos que apuntar todos—, yo llegué y vi una cola, en un cine, que daba tres vueltas a la manzana. A mí no hay cosa que más me moleste que esperar. Yo voy al cine y veo una cola, aunque sea de veinte personas, y me voy, no entro. Pero esta vez me dije: «Luis, no tienes más remedio que aguantarte y te aguantas. Hay que hacerlo. Calma, calma, aguántate.» ¿Querrás creer que a los veinte minutos estaba fuera? Entrábamos por paquetes de a cien, y allí, en un escenario, como cuatrocientos muchachos sentados, dale que dale a las máquinas. Estupendo. Y en todo es igual.

—Mi hija estuvo de asistente de profesor en Oberlin y...

—¿Oberlin College? ¡Como Juan Miguel! Se lo tengo que decir.

—Ya lo sabe. Bueno, pues allí conoció al que hoy es su marido y se vinieron en coche. Al pasar la frontera, ella no se bajó; no sé qué pasó, la cuestión es que no sellaron su pasaporte. Años después fue mi mujer a Estados Unidos, a San Antonio, ahí, en la frontera, con unas amigas, a comprarse algo de ropa. ¡Y no la dejaron entrar porque tenía una hija que había desaparecido misteriosamente de Estados Unidos! Palabra.

—¿No te digo que es magnífico...? Pero tiene su lado malo. Ahora no me dejan entrar como no les diga el día, vuelo, cuánto tiempo voy a estar, qué voy a hacer...

—Pero tú por lo menos sabes por qué.

—Porque a Juanito Rejano se le ocurrió ponerme en una lista de

los que presidían honorariamente aquello de *España y la Paz* que firmaron todos.

—Yo, no.

—Yo, tampoco. Pero Juanito me puso. Y el muy...

[Se ríe cuando se acuerda.]

—Tú por lo menos sabes por qué. Lo grandioso es lo mío, que no lo sé. Antes me daban el visado sin dificultad. Ahora, desde hace tres o cuatro años, me pasa lo mismo que a ti.

—¡Qué va!

—¡Que sí! Fíjate, la última vez coincidí en Nueva York con los muchachos que iban a Nancy, al concurso de teatro, que lo ganaron con *Divinas palabras*. Iba detrás de mí Juan Ibáñez. Miran en su libro negro. Sale corriendo el burócrata, vuelve con su jefe. «Espere un momento, por favor», ya sabes. Total, me tocó perder mi sitio de primera en el avión. Debieron de pensar: «Este no viene», y lo vendieron a otro. Iba a Cannes, invitado por los franceses. Ibáñez oyó decir al jefe: «Trátalo con todo respeto.» Ahora, lo mismo. Pensaba pasar por Nueva York, pero como no sabía qué día ni en qué vuelo: «Vuelva usted.» ¡Qué he de volver! Me voy en Iberia, y santas pascuas.

—Claro. Así lo hice yo también.

—A pesar de eso, ¿viva la burocracia norteamericana?

—¡Claro!

—Pues yo, no. A mí que me digan el porqué. Tú conoces a la Policía tan bien como yo. Hay una cantidad de gente que vive a tanto el denunciado, sean verdad o mentiras las razones que den... A mí me subleva...

—A mí, no...

—Dios te bendiga.

—El te oiga.

* * *

—Sí, te contaré mi salida de Madrid. En la frontera me encontré a Bergamín, a Imaz y Muñoz Suay y unos quince estudiantes que iban a un Congreso. Bergamín me dijo con su vocecilla: «Te harán volver a Barcelona como a nosotros, a buscar unos avales de la CNT.» Yo no llevaba dinero. Unas pesetas. Pero sí una cadena de platino, que había sido de mis padres, y las cuatrocientas libras para Münzenberg. Al bajar del tren había allí un anarquista con barba y pañuelo negro y rojo. Y una especie de tribunal de la CNT. Yo llevaba un pasaporte ordinario y una carta de *Mundo Obrero* recomendándome. «Eso no sirve.» «¿Cómo que no sirve?—solté un par de blasfemias—. ¿Qué os habéis creído? ¡Sois peores que la misma Policía!—y otra sarta de blasfemias—. ¿Cómo que no

sirve? ¡Peores que la misma Guardia Civil! ¡A hacer puñetas!» «Bueno, compañero, bueno. Pero es que por aquí pasa cada fascista...» Y pasé el primero. Palabra. [...] Durante la guerra mandábamos—¡yo!—encíclicas del Papa, la *Rerum Novarum,* a España, millares y millares de ejemplares, con la complicidad del Partido Comunista francés y por medio de marinos alemanes. Con los alemanes podía uno entenderse; con los italianos, no. Todos, los marinos, los civiles mismos, eran fascistas, y no había modo de acercarse a nadie. Efectivamente, cuando el año treinta y siete se publicó la Encíclica *Rerum Novarum,* a la que no se le dio publicidad en la zona rebelde porque había no pocas cosas en contra del nazismo, decidimos hacer una edición de cinco mil ejemplares para repartirla en el territorio franquista. Se encargó de llevar el material un barco alemán que salía de Amberes. Yo fui a entregar la propaganda al jefe de los *dockers* del puerto belga...

—¿Y qué me dices de la potasa?

—Eso me molesta muchísimo más. ¿Cómo lo has sabido? ¿Cómo te has enterado?

—Palabra que no me acuerdo. Alguien me ha hablado de ello. En esta libreta leo: «¿Qué tuvo que ver Buñuel con un asunto de potasa y Negrín?» He hablado con tanta gente durante esos siete meses en Europa, con tantas personas, que no puedo acordarme de quién me lo indicó.

—No, de eso no quiero que hables.

—¿Qué pasó?

—Pues precisamente por eso, porque no pasó nada. Sencillamente creo que fue Ossorio el que me dijo que el presidente del Consejo estaba muy interesado en saber qué comercio de potasa había entre España y Alemania. Entonces pregunté a alguien de un servicio comercial cualquiera, ya no lo recuerdo en absoluto, que me dijera qué embarques se hacían. Te juro que no sé si era de España a Alemania o de Alemania a España. Lo cierto es que me dio los datos y se los pasé al embajador. El embajador debió de enviarlos a Negrín. Pasó el tiempo. Una vez le pregunté a Ossorio: «¿Qué hubo con aquello de la potasa?» Y me contestó: «Muy bien, muy bien, el presidente quedó muy satisfecho.» Es todo lo que sé.

—Un día, saliendo de la oficina del bulevar de la Madeleine...

—Sí, del Turismo.

—...encontré a Edgar Neville. Me lo llevé a tomar una copa en un bar inglés que había por allí, un bar como de club: maderas, caballos... Un *pub.* «¿Tú por aquí?—le pregunté—. ¿Qué haces?» «Voy a Burgos.» Me quedé de piedra. Fíjate que hacía tiempo que

no le había visto, años tal vez, pero, en fin, habíamos empezado a escribir más o menos al mismo tiempo. Y le recordaba conspirador republicano.

—Sí. Estaba en nuestra Embajada en Londres. Le mandaría llamar Pérez de Ayala o lo enviaría Azaña. A los tres meses cogió todas las claves, todos los papeles y se fue con Franco.

—De todo hay en todas las generaciones. Lo digo por lo que le dijo Baroja a Corpus, referente a la del noventa y ocho.

—Yo traje a París a Vicens, a Lacasa, a Ugarte. ¿Qué hacían en España? Muertos de miedo. En París hicieron un papel brillante. Se trajeron a Alberti, a quien yo no conocía. Y le conocí poco, con su cara de albañil. Ahora, que han resucitado *Litoral,* en Málaga, me han pedido un artículo acerca de él. Lo hice, diciendo eso, que casi no le conocía. [...] Yo soy partidario de las dictaduras. Digan lo que digan, como el hombre es malo—dejando aparte que pueda tener, de cuando en cuando, arranques muy estimables—, me parece que la dictadura es la única manera de poder gobernar. Por eso fui estalinista y sigo siéndolo, para gran escándalo de todos mis amigos comunistas. El año pasado, en París, en casa de Carrière, llegaron a echarme a la calle. Claro que volví en seguida. Yo creo que Stalin no tenía más remedio que haber gobernado como lo hizo, cayera quien cayera, porque tenía que defenderse de cien mil trampas y emboscadas y traiciones. A veces me entran remordimientos al pensar que tal vez influí para que hiciera fusilar al agregado comercial que tenían los rusos en París el año treinta y siete. Araquistain me dio una carta que le había llegado del Ministerio de Propaganda o de Instrucción Pública, ya no recuerdo, en la que Colinos, que era el jefe de la cinematografía, o por lo menos de los noticieros (y que, por cierto, lo hacía muy bien), reclamaba que no hubiese llegado a Madrid ni un palmo de las películas que habían tomado en los frentes Karmén y otros tres operadores soviéticos. Fui a hablar con aquel agregado. No había nadie en la antesala. Me hizo esperar más de media hora. Luego me recibió sentado tras su mesa, y lo primero que hizo fue preguntarme: «¿Y usted por qué no está en el frente?» Me quedé estupefacto y le contesté: «Vengo aquí en representación del Gobierno español—y le tendí mi pasaporte diplomático de agregado en la Embajada—para pedirle que me dé informes acerca de por qué carecemos, en España, de las películas tomadas por los camarógrafos soviéticos.» «Yo no tengo por qué darle a usted ninguna explicación, y lo único que le vuelvo a preguntar es que por qué no está usted en el frente.» Y se levantó, dando la entrevista por terminada. Me dio tanta rabia, que escribí una carta en cuatro ejemplares, que dirigí a Araquistain, al Partido francés, a Alvarez del Vayo y a Wenceslao Roces. A los pocos meses lo

llamaron de vuelta a Moscú y lo fusilaron. Eso de los procesos de Moscú motivó muchas discusiones. ¿Tú sabías que el mariscal Tujachevski era cuñado de Elsa?

—No. Nunca me hablaron de eso.

—Sí. Entonces veía yo mucho a Aragon. Pero ahora, no. Hace pocos años fuimos una noche—todavía vivía Sadoul—a cenar a su casa. Creo que nunca he comido tanto caviar. Caviar gris, grande, espléndido.

—Sí, como el que creíamos que comeríamos hoy.

[Nos reímos.]

—A los tres meses me volví a París y le dije a Pascua, que entonces era embajador, que ya me había cansado y que creía que no servía para nada el trabajo de los globos. Entonces, en Hollywood, hacían películas favorables a la República española, pero con unos fallos tremendos de información. Por ejemplo, habían oído hablar de que se bebía en botas, pero en vez de poner las normales, habían sacado esas enormes de un becerro entero. Entonces yo le propuse a Pascua—y a Vayo—el ir de consejero, gratis, a Hollywood. Les pareció muy bien. Tal vez se trataba de esas premoniciones de las que tú hablabas. Ione Robinson, que era la querida de Quintanilla y al mismo tiempo del secretario del Tesoro norteamericano, me prestó cien mil francos, y Sánchez Ventura me dio, creo, mil cuatrocientos dólares, que es lo que tenía ahorrado, a condición de que se lo devolviera cuando pudiese. Ya suponía él también que aquello no podía durar mucho, y prefería tener ese dinero en Estados Unidos. Ya te he contado que se lo devolví todo, poco a poco. Tengo todos los papeles en mi caja fuerte. Llegué a Hollywood después de pasar ocho días con mi amigo Centeno, en Princeton, y fui a ver al productor Frank Davis, comunista, que iba a hacer una película, *Blockade,* que era la historia de cómo un barco norteamericano sacaba unos niños del Bilbao asediado. Pero a los dos días el Centro Cinematográfico de Washington dio la orden de que no se hicieran películas que tuvieran referencias a favor o en contra de la República. Y me quedé sin trabajo. Porque en Hollywood yo estaba en la lista negra desde mil novecientos treinta. Ya sabes toda la historia de mi estancia allí, de mi negativa a Thalberg de ir a ver una filmación de Lily Damita, etcétera. Esto lo tienen muy en cuenta los norteamericanos. Ya en el treinta y nueve vivía como podía, hasta que por allí, en enero o febrero, se presentó Dick Abbot, vicepresidente del Museo de Arte Moderno, con su mujer, Iris Barry. Yo la conocía a ella de Londres, desde los años del surrealismo. Ella me conocía muy bien, su primer marido, Mortimer, que también era comunista, era presidente de un *trust* cinematográfico importante. Me llevó con ellos un músico norte-

americano amigo mío, Georges Anteuil. Yo le debo mucho a Iris: por ella no me he muerto de hambre en Estados Unidos. Se me había acabado el dinero que traía, y no había que pensar, en aquel tiempo, en que mi familia me enviara dinero. Volví a Nueva York con Nino Weber, que había sido aviador en la primera guerra mundial, hijo de un por entonces todavía famoso autor dramático francés. Nino había trabajado con Max Reinhart. Anduvimos vagando, buscando trabajo no solamente nosotros, sino también otro músico que ahora es famoso, Varesse. Buscamos por todas partes, y hasta fuimos a pedir trabajo al padre de Janet Alcoriza, que era un famoso músico de películas y director de orquesta. Bueno, eso fue en Hollywood. En Nueva York íbamos a leer las listas de la gente que ofrecía trabajo, allí, en la calle en donde estaba el elevado, dispuestos a hacer cualquier cosa: de peones, de chófer, de lo que fuera. Allí me encontré con un catalán, Galí, que conocía de Hollywood. Estaba en Estados Unidos desde mil novecientos cuatro, se había hecho rico fabricando ruedas dentadas. Me dijo, con su acento que no había perdido nada de su fuerza: «Yo te voy a encontrar trabajo. Mira, te vas a un restaurante francés de la calle Cuarenta y Nueve, y allí te vas a encontrar con Fulano. Te advierto que es el jefe de todos los cocineros de Nueva York. Bueno, un gángster. Pero es el jefe. Y le dices que te mande, pero con un buen puesto, a Sheraton.» Me dio la tarjeta, pero no fui. Yo estaba viviendo en casa de Iris. Allí tenía mi cuarto, me traían el desayuno a la cama, y a veces cenaba cuando los Davis no salían. Había estallado la guerra. Weber se había ido con De Gaulle, e Iris, que tenía un olfato del demonio, había traído de Europa la película de Leni Riefenstahl sobre el Congreso de Nuremberg y otra sobre la invasión de Polonia. Eran muy amigos de los Rockefeller, y en el Museo de presentó la película a Nelson para que se diera cuenta de la importancia que tenía el cine como elemento de propaganda, cosa de la cual los yanquis no tenían la menor idea. Rockefeller se quedó muy impresionado, y entonces decidieron crear la sección de cine en el Museo de Arte Moderno, y aun antes de que se creara yo me puse a trabajar en *The Triumph of the Will.* Eran doce rollos y había otros doce de la conquista de Polonia. Con la ayuda de una muchacha alemana para que los cortes de los discursos tuvieran continuidad, lo reduje exactamente a la mitad. Lo demás ya lo sabes: se asustaron tanto, que, después de haber mandado hacer dieciocho copias para los países suramericanos, decidieron que no se exhibieran por miedo de que aquella brutalidad y aquel despliegue de fuerzas fuera contraproducente.

—Aunque te parezca extraño, anoche, en la televisión, en una serie acerca del pasado de Hollywood, en un capítulo sobre

Hollywood y las películas sociales, pasaron largos trozos del que seguramente fue tu montaje.

—Estoy seguro de que en las filmotecas de las embajadas americanas debe haber copias de esa película. Estuve en el Museo hasta el año cuarenta y cuatro, en que me fui a Hollywood de jefe del departamento de español de la Warner Brothers, porque pensaban hacer versiones en español y en francés de las películas de guerra hechas durante esos años. Pero al poco tiempo se dieron cuenta de que les iba a costar mucho hacer estos *remakes* con actores hispanoamericanos y franceses, y decidieron hacer doblajes. Y así vine a ser jefe del departamento de doblaje de la Warner Brothers con treinta y cuatro empleados a mis órdenes, entre ellos Alfonso Vidal y Planas.

—Que ha muerto en California hace un par de años. ¿Tú le conocías de antes?

—Claro. Como que le dimos un banquete, creo que el año veintiuno, cuando estrenó, en el Eslava, *Santa Isabel de Ceres*.

—Hermosa comedia...

—Bueno. Pero, entonces, el sacar a escena putas respetuosas y santas era de un atrevimiento prodigioso. Además, era anarquista, y a nosotros nos bastaba eso para estar de su parte. Era un tipo hirsuto y desagradable. Pero no importaba. En el banquete estuvieron Rafael Sánchez Ventura, Eugenio Montes y todos los ultraístas que andaban entonces por Madrid. También me traje a Hollywood a José Rubia Barcia.

—Que ha escrito unos cuantos libros muy buenos.

—Sí, sobre Valle-Inclán. Era profesor adjunto de la Universidad. Y a Jacqueline Sadoul, hija de aquel famoso marino francés que se rebeló en el Mar Negro.

—¿Tienes premoniciones?

—Sí.

—Y tú marchas de España en mil novecientos treinta y seis; de Francia, el treinta y ocho; de Estados Unidos, ¿responderían a eso?

—Tal vez. Y eso que de Hollywood yo tenía motivos de preocupación. Ya en el cuarenta y cuatro vinieron a hacer averiguaciones... Yo tenía—como siempre—algunas armas. Tuve que ir a declararlas. El empleado me preguntó: «¿Es usted norteamericano?» Cuando le dije que no, puso una cara de asustado y se negó a registrarlas, me dijo que se las regalara a un amigo norteamericano para que ése a su vez las declarara. Fui a ver al armero, y se negó también a apuntármelas, por extranjero. Gracias a Payne, que era comunista, amigo mío y secretario del gobernador, se pudieron arreglar las cosas. Pero ya entonces, él mismo empezó a deshacerse de todos los libros marxistas que

tenía... El cuarenta y cuatro. Si algo me dice vete, me voy. Cuando ingresé al Museo de Arte Moderno, tenían unos planes enormes: íbamos a hacer una cantidad ilimitada de documentales. Teniendo detrás a Nelson Rockefeller, todo eran facilidades. Luego no hubo dinero y nos dedicamos sólo a traducir al español... Lo de la Riefenstahl salió magnífico. Se hicieron dieciocho copias en español, para todas las Embajadas, pero luego vino la orden de no proyectarlas. Un día, la Barry, la directora, decidió proyectarla para Chaplin y René Clair. Malas personas. Me preguntó a mí que qué me parecía, y le dije que yo no me hacía responsable. Allá ella. Ella era la que mandaba, porque yo tenía la orden de olvidarme de la película. La película está bien.

—Es la primera vez que te oigo hablar bien de un trabajo tuyo.

—Es que está bien. Está bien. Bueno, se proyectó. Chaplin se moría de la risa. Chaplin, personalmente, es un ser despreciable. Una vez, casi se cae de la butaca. Clair, en cambio, al final de la proyección, estaba blanco: «No la exhiban.» Se veía claramente que ante este despliegue de la fuerza hitleriana sentía la imposibilidad de ganar la guerra. En cambio, Chaplin—que era muy amigo mío desde los años treinta, en Hollywood—se moría de risa. No sé si fue antes o después de *El gran dictador*. Cuatro rollos de discursos y desfiles, muy bien montados, y seis de la invasión de Polonia. Las películas originales las sacó de la Embajada alemana un agregado militar que desertó. Las sacó así, por las buenas. Tuvimos la orden de trabajar en total secreto. Así lo hicimos. Debe de haber copia de esa película en la Embajada norteamericana, aquí. Me gustaría volver a verla.

—Alguien se pondría en contra, ¿no?

—De verdad el que se puso en contra fue el representante de los católicos en Washington, que, entonces, no eran tantos ni tan influyentes como ahora, el señor Pendergast fue quien movió principalmente el asunto. Leyó el libro de Dalí y empezó a hablar, a hacer gestiones. Cuando yo presenté mi renuncia, resulta que hacía ocho meses que estaban haciendo una gran presión para que yo renunciara. El señor Barry me dijo que me mantuviera firme, que armara un escándalo. Pero la verdad es que yo soy capaz de retractarme de cualquier cosa si puedo ayudar con ello a un amigo. ¿Qué coño me importaba a mí el escribir una carta en que reconocía que el surrealismo era un movimiento que respetaba la ley y estaba dentro de todo lo normal y establecido, si con eso podía yo preservar la situación de mi amiga Iris Barry, que se había portado conmigo estupendamente y a quien yo le debía tanto? Me lo echaron en cara algunos surrealistas. Los mandé a la mierda. Yo seguía teniendo mis ideas surrealistas, como las tengo ahora. Pero

no me importaba nada escribir una carta oficial, que no se atenía gran cosa a la verdad, si con ello podía hacer un favor grande a quien se había portado conmigo tan magníficamente. Y lo hice y no me pesa. Y lo volvería a hacer. Es verdad que Dalí no me denunció como comunista, pero en su cochino libro sí decía que su respeto profundo por la Iglesia y la religión cristianas le impedían haber participado de una manera seria en la realización de *La edad de oro,* película impía y blasfema.

* * *

Tierra sin pan presenta el caso de todos los documentales, que, naturalmente, tienden a llamar la atención del espectador en lo pintoresco o en lo trágico, en lo más pintoresco o en lo más trágico. Pero, además, se trataba de España, y con esa película fijaba Buñuel su posición política, sobre todo si se tiene en cuenta que fue filmada en marzo-abril de mil novecientos treinta y tres. No era hacer política, era algo más. Frente a lo que las guerras subsiguientes nos han mostrado, no es gran cosa, pero precisamente tenemos que ponernos en la época y en el sitio donde se filma dejando aparte la calidad cinematográfica de lo real que aparece por primera vez en la obra de Luis Buñuel. De *Tierra sin pan* hay que pasar, sin solución de continuidad, a pesar de los dieciocho años que van a transcurrir, hasta *Los olvidados*.

Se comprende perfectamente que después de *Un perro andaluz, La edad de oro* y *Tierra sin pan,* Buñuel piense que ya no tiene nada que decir con la cámara. Vuelve a París. Gracias a los escándalos de sus dos primeras películas halla fácilmente trabajo bien retribuido en las compañías norteamericanas, que se pirran por contratar a cualquiera que se salga de lo corriente con tal de rebajarlo a un nivel comercial, y Luis Buñuel irá de la Warner Brothers a la Paramount y a la Metro Goldwyn Mayer, haciendo trabajos sin importancia que le permitirán vivir espléndidamente, él, que no necesita ni siquiera de esos medios.

Una ciática que le tiene cerca de tres meses inmovilizado le lleva a leer la obra casi completa de Carlos Arniches. Se divierte mucho, y cuando se restablece, en Madrid, casado ya y con un hijo, va a ver a su amigo Ricardo Urgoiti y le pregunta si ha visto o leído *Don Quintín el Amargao.* Le pone un cheque de cien mil pesetas encima de la mesa y le dice: «Pon otro tanto.» Nace Filmófono. Hasta la guerra harán cuatro películas (ya veremos cómo) y gana mucho dinero. Para Luis Buñuel, de hecho, el cine ha terminado. Es un medio de vida, es una manera de hacer algo porque no sabe estar sin hacer nada, pero no ve la posibilidad de hacer algo más que de verdad le satisfaga.

Ha pasado por todo desde que regresó a París, en mil novecientos treinta y tres. Se encontró a su viejo amigo Claudio de la Torre. Le ha asegurado que no quiere hacer más cine después de su aventura de *Tierra sin pan.* Claudio, tan elegante, tan inglés, le ofrece hacer doblajes para la Paramount, trescientos francos diarios. Se deja tentar. Trabaja con el marido de Marlene Dietrich y, sobre todo, aprende inglés.

Al año siguiente, en noviembre, nace Juan Luis, y la Warner Brothers ya se lo ha sonsacado a la Paramount y lo han mandado a Madrid como «supervisor» de sus doblajes. Como tal, no tiene nada que hacer más que reconcomerse por los sucesos de Asturias y quedarse inmóvil por la ciática. Parirá Filmófono.

Urgoiti acepta. Después de *Don Quintín el Amargao,* en el que aparece como productor ejecutivo y que dirige Luis Marquina, por dos mil pesetas (Ugarte ha hecho la adaptación, o parte de ella, tan extraño como siempre, yendo y viniendo con Federico García Lorca, *La Barraca* y sus amores contrariados), Buñuel decide retirarse.

Pero ya está ahí, bajo la idea del arquitecto bilbaíno Soldevila, *La hija de Juan Simón.* Soldevila necesita quince días para filmar un plano. Urgoiti, desesperado, llama a Buñuel para que le saque del atolladero. Por mil pesetas, José Luis de Heredia acepta dirigir la película *¿Quién me quiere a mí?* Y sin solución de continuidad estamos en 1936. Arniches reúne dos obras suyas y nace *¡Centinela, alerta!* Urgoiti y Buñuel deciden hacer una película de mayores alcances, y Buñuel le escribe a Jean Grémillon, que acepta dirigir la película por quince mil pesetas. La lástima es que a poco de llegar empiezan a dolerle terriblemente las muelas, y Buñuel y Ugarte se la encuentran de nuevo. El 18 de julio, ya vuelto Grémillon a Francia, Buñuel está montando la película.

* * *

—¿Cómo te encontrabas en aquella época?

—Muerto de miedo. Yo no pertenecía a ningún partido, a ningún sindicato. Me gustan las armas, pero manejarlas en la mesa, limpiarlas. A lo sumo, cazar. Pero eso de que disparen y que le tiren a uno, no. No jugué ningún papel en los famosos días. Iba a los cafés, a la Alianza de Intelectuales. Me dieron un carnet de la UGT, un pase de *Mundo Obrero* diciendo: «El compañero Luis Buñuel es afín a nuestras ideas.» Sender, que había ido un momento al frente, nos insultaba en el café. Buena se la hicieron luego, cuando salió corriendo. Pepín Bello era derrotista. Me acuerdo de Elie Faure, en calzoncillos, en un hotel, en plena Gran Vía, llorando. Ibamos, como te decía, a la Alianza de Intelectua-

les, que entonces estaba pasado Lista. Allí, Kotapos y Claudio, Claudio de la Torre, que ignoraba que Mercedes, Mercedes Ballesteros, su mujer, hija del que me suspendió en Historia, era centurión de Falange. Creo que se metieron en una Embajada. Hasta que me fui a París, de jefe de Protocolo de la Embajada con Juanito Vicens y luego con Sánchez Ventura. Lo de la información... El que trabajaba de veras era García Ascot. Hasta gastándose su dinero. ¡Qué gran embajador fue Araquistain! Ossorio, después, no era una cosa seria, y al doctor Pascua lo único que le importaba era su perro.

—¿Te acuerdas de Ogier?

—Cómo no, Ogier Preteceille. Buena gente.

—Yo le conocía, hacía muchos años, de Valencia. Trabajaba en *El Pueblo,* el periódico de Blasco. Debió de llegar el año trece. Muy joven, pero ya formaba parte de la «bande à Bonnot». Es curioso cómo luego, el sesenta, cuando iba a salir la traducción francesa del *Campalans,* y Rirette Maitrejean, que corrigió las pruebas, se encontró en la novela y me fui a hablar con ella, salió Ogier a relucir y le llamé por teléfono.

—Hombre, si yo supiera dónde vive...

—No sé lo que harías. Le hablé. Está ciego. Me dio tal horror, que no fui a verle.

—Yo hubiera ido. Si hubiese estado paralítico, entonces no.

—Es curioso cómo vives dos vidas. En tus películas odias a los ciegos, no a los paralíticos.

—No me había fijado.

—Suelen decir que montaste *España leal en armas (Madrid, 36).*

—No hice más que supervisar el montaje que hizo Jean-Paul Dreyfus, que hoy se llama Jean-Paul le Chanois, con el material que nos mandaba la Subsecretaría de Propaganda.

—Colinos.

—Sí. Por entonces, el treinta y siete, Araquistain pagó, de su dinero, la sonorización de *Las Hurdes,* y se estrenó y tuvo éxito. Lo último que hice fue lo de los globos con las encíclicas, que fue una idea de Fisher, un austríaco. Entonces estaban haciendo en Hollywood bastantes películas sobre la guerra de España, que querían ser simpatizantes, y se me ocurrió que lo mejor que podía hacer era ir allí, oficialmente, y supervisarlas para que no dijeran barbaridades como lo estaban haciendo. Ya estábamos en el treinta y siete. No quise que me pagaran el viaje. Me lo prestó Sánchez Ventura. Ya te contaré luego cómo se lo devolví. Total, que cuando llegué a Hollywood llamaron a mi quinta. Le escribí a Cruz Marín, que estaba de ministro en Washington, para ver qué hacía, y me dijo que me esperara o, mejor dicho, que esperara órdenes. Como es natural, no llegaron nunca, y allí me quedé, en

Hollywood, sin dinero, sin posibilidad de que mi familia me mandara nada. Y recurrí a los amigos. Me encontré con Iris Barry y Georges Anteuil, y por ellos me fui a Nueva York como director de documentales en el Museo de Arte Moderno. Allí monté un documental sobre el Congreso de Nuremberg del año treinta y cuatro, con todos los discursos de Hitler. Creo que eran treinta y cuatro rollos y había que reducirlos por lo menos a diez, no para los cines, sino para que los viese Roosevelt, que no podía perder el tiempo viendo todo el material. Lo hice primer en veinticuatro y luego en diez. Y lo mismo hice con los documentales sobre la conquista de Polonia. Entonces me encontré ya a Gustavo Durán y a Gustavo Pitaluga. Gustavo Durán era *assistant associated* y *chef editor*. Nada menos. Debíamos doblar y hacer documentales. Nuestro jefe era un tipo estupendo, Kenneth McGovan. Pero todo dependía de Rockefeller. Me acuerdo de dos cosas bastante divertidas. En uno de los documentales se trataba del trabajo en el campo, y en el otro, de cómo se fabrica el acero. En el primero salían cinco estudiantes latinoamericanos: un argentino, un venezolano, un chileno, un uruguayo, ya no sé, que trabajaban en el campo con excelentes resultados, siguiendo las indicaciones de sus profesores. Hubo que quitarlo. Pregunté por qué. «No sea que aprendan y luego crean en sus países que pueden hacerlo», me dijeron. El del acero fue mucho más sencillo: lo suprimieron. Por la misma razón. No fuera que se les ocurriese montar unos altos hornos aquí o allá. ¡Fuera!

SEGUNDA

—Llegué a Madrid, ya te lo he dicho, el día del atentado contra Dato... El chófer del taxi me llevó a ver las señales de las balas. Casanellas, Mateu..., ¿y quién más?

—No me acuerdo.

—Fue en marzo. Pero ¿no te acuerdas que en mil novecientos veinte hubo un intento de sublevación promovida por soldados?

—No. De lo que me acuerdo, ¡figúrate!, es de mi quinta, la de Annual... Entonces sí que había pobreza.

—La pobreza, la auténtica miseria, todos nosotros la descubrimos por los libros. Por la literatura rusa, por la Colección Universal, por los escritores rusos. Es curioso cómo en aquellos años, digamos del diecisiete en adelante, lo que nos impresionó de Rusia no fue la Revolución, de la que no teníamos ni idea y que además no nos importaba nada, sino sus escritores, bastante bien traducidos en la colección que dirigía Ortega. Y no sólo Gorki o Andreyev, sino muchos más, y no digamos Dostoievski y Tolstoi. Por lo menos así descubrí yo la pobreza, porque, de hecho, para mí, la Revolución rusa no existió hasta mil novecientos veintiocho, con el surrealismo. Había otro tipo de pobreza con la que convivía casi desde mi llegada a Madrid, pero que no me llamaba la atención y que, al fin y al cabo, no era más que falta de recursos, que no es exactamente lo mismo, dejando aparte que gentes como Pedro Garfias gustasen de alardear, no teniendo dinero, de que era porque sus padres se habían olvidado de enviarles la mensualidad o algún que otro truco por el estilo. Yo recuerdo muy bien que hacia el año dieciocho o diecinueve, más bien diecinueve, Garfias y Eugenio Montes vivían en una pensión, en Humilladero número siete, en una casa de huéspedes donde por cuatro pesetas les daban habitación y las tres comidas. Eso sí, era una habitación alta

(todavía lo estoy viendo), con dos camas y con un solo ventanuco, allá arriba, por toda ventilación. Eugenio Montes, que luego hemos conocido tan pulcro, estaba acostado allí con una camiseta de media manga, toda cochina, negra y con dos chinches; le quité una y la aplasté en el suelo. Había venido temprano porque habíamos quedado en ir a dar una vuelta por los alrededores. Debían de ser las diez o las once de la mañana. Eran los tiempos de *Ultra* y antes de los de *Horizonte*. ¡Cómo cambió Eugenio después! ¡Qué bárbaro! Fuimos muy amigos. También de Giménez Caballero. Con el franquismo los dos prometían mucho. Giménez Caballero iba una noche sí y otra no al Pardo. Los consideraban como los consejeros de Franco. Ernesto era muy capaz de decir: «Me parece esto, me parece lo otro.» Claro está que luego Franco hacía lo que le daba la real gana. Y mira tú dónde han acabado: hace veinte años que Montes anda de agregado cultural o algo por el estilo en Lisboa o en Roma, y Giménez Caballero, de eterno embajador en el Paraguay.

[...]

—Yo creo que Sender nunca ha contado que hacia mil novecientos dieciocho él escribió para un editor de Barcelona una revista semanal de tiras cómicas que se llamaba *Cocoliche y Tragavientos*. Los nombres se hicieron muy famosos en España. El editor no le pagó nada por los primeros números, pero al cuarto le mandó cien pesetas. Entonces, Sender se fue al hotel Inglés—¿te acuerdas dónde estaba, no?—después de haberse comprado una pipa, tabaco y un pijama. Se metió en una habitación de las mejores y no salió de ella en los dos días que tardó en gastarse ese capital. Esto es simpático. Por aquellos días, una mañana, en que yo iba a clase, a las siete o las ocho, allá hacia el Ministerio de Fomento, cuando pensaba ser ingeniero agrónomo, me lo encontré dormido, sentado, con el sombrero puesto, en un banco frente al Ministerio de la Guerra. Estaba lloviendo, y allí se hallaba dormido. Le desperté y le dije: «¿Qué haces aquí?» «Nada, ya ves, he andado mucho, toda la noche.» Le di dos pesetas para que se fuera a desayunar. Era un tipo raro. Lo de la lluvia me recuerda que los dos días que estuvo en el hotel Inglés también llovía, y se pasó el tiempo detrás de la ventana, mirando llover. [...] Me emboscó Miguel Primo de Rivera. Mi padre conocía a un senador. No me acuerdo cómo se llamaba. Primo de Rivera era capitán general de Madrid. El senador me dio una carta. Me recibió. Yo estaba cohibido. Me miró con cierta sorna: «¿Y tú, qué haces?» «Pues estudiando...» «¿Conque golfeando, eh? Bueno, dile a Esteban que vaya a hablar con los del Primero Ligero.» El Primero Ligero acababa de obtener la laureada y no volvería a Marruecos sino en último

extremo. No fue nunca. Allí me encontré a Chabás, que también estaba emboscado.

—Hablando de Chabás, ¿conocías a Dámaso?

—No mucho. Ya te hablé de él. Una noche me dijo: «¿Tú sabes que este chico pintor que está con vosotros en la Residencia es un poeta estupendo?» Se refería a Alberti. Pintaba unas cosas muy garigoleadas, con oros, que a mí me gustaban mucho.

—No eran muy buenas.

—No. Pero a mí me gustaban. Y me acuerdo, con la mala memoria que tengo para eso, me acuerdo de aquellos versos:

La noche ajusticiada...

¿Eh? ¡Qué del tiempo es eso!

La noche ajusticiada,
en el patíbulo de un árbol,
alegrías arrodilladas
le besan y ungen
las sandalias.

¡Qué recuerdos!

—¿Pero continuaste emboscado?

—No fui desertor por un pelo. Ingresé, como te dije, en el Primero Ligero de Artillería, del Pacífico, porque aseguraban que el regimiento, con la Laureada de San Fernando ganada unos años antes, seguramente no iría a Marruecos (porque yo soy de los de Annual). Efectivamente, las cosas iban normalmente, y digo normalmente porque supongo que así era en todos los cuarteles. Pero, a pesar de todo, como yo no he estado nunca en la cárcel ni en campos de concentración, el recuerdo del cuartel y del colegio de jesuitas (la obediencia, el mando) no se me ha borrado nunca de la memoria. Una mañana, un sargento nos dijo que íbamos a tener el día libre y que nos presentáramos nada más que a pasar lista porque, al día siguiente, tres de las baterías salían para Marruecos. Yo ya había dicho que si me tocaba ir a Marruecos desertaría. Así que llegué a la Residencia y avisé a todos que al día siguiente lo haría. Había un precedente. Un compañero nuestro, Rey Vigil, desertó unos veinte días antes y pasó a Portugal con la ayuda de Eugenio Montes. Fuimos a despedirle a la estación, él, de paisano. Se subió en un vagón de primera, en compañía, casualmente, de un coronel de la Guardia Civil. Gran susto. Pasó la frontera por las cercanías de Vigo, montado en un burro, con el amigo de Montes. Por cierto que fue entonces cuando Montes, que era muy amigo mío, me dijo que todos los de Orense estaban locos. En la Residencia no había más que tres soldados, y el tercero estaba

dispuesto a hacer lo mismo. Así que, bastante asustado, me llamó don Alberto y me dijo que sería bueno que ese día (en que yo iba a desertar) no lo pasara en la Residencia. Rey Vigil está hoy de ingeniero en el Brasil. A lo mejor, yo sería entomólogo en el Amazonas, como hubiese querido Cándido Bolívar. El otro compañero, Bertrán, servía en Ingenieros. Pero no pasó nada, porque al pasar lista nos dijeron que había contraorden, que no salíamos.

* * *

[Hablamos de *jazz*:]

—Ya lo creo que había. Tal vez no se llamaría entonces *jazz*. Yo creo que sí. Pero, en fin, aunque no se le llamara *jazz*, existía el ritmo, el *tempo* de una música completamente exótica para nosotros, acostumbrados al pasodoble, al chotis, al vals, al *two-step*, que era lo que, después de Arniches, llamábamos los chulos el tuestén.

—Sí. Yo me acuerdo perfectamente de las primeras cosas de *jazz* que hubo en Valencia. Recuerdo que en el cine Olimpia, el que fue primero teatro, se presentó la primera batería que conocíamos, y la gente se ponía en pie en todas partes, incluso en la general, para ver a la persona que tocaba la batería.

—Para ver al baterista.

—Un baterista, sí.

—Bueno, a ese baterista lo conozco yo desde el año quince.

—¿Sí?

—Fue en San Sebastián. No había hasta entonces. La primera orquesta de *jazz* que llegó a Madrid, buena, buena, fue el año veintitrés. En el Club de Madrid o algo así. No me acuerdo exactamente. Hunttington se llamaba el negro. Era de negros, magnífica. Con una batería extraordinaria. Y dos años antes, en San Sebastián, los años veinte y veintiuno, cuando era San Sebastián, recién terminada la guerra, la mejor playa de Europa, con juego y todo, había un *jazz* estupendo. Me acuerdo de un... El Lime House Blues, me acuerdo muy bien: Lime House Blues. Esto era el año veinte. Lo que pasa es que cuando llegaba a Zaragoza, pasado el tiempo, el ritmo estaba ya pervertido. La síncopa ti-ta-ta, tu-ta-ta-pa, por ejemplo. Pero el buen *jazz* yo lo he oído en San Sebastián a partir del año dieciséis. No sé si lo llamaban *jazz*, yo no sé. Era a veces *fox-trot, two-step*...

—Bueno, era *jazz*.

—*Two-step, two-step*.

—*¿Two-step?*

—*Two-step*, sí. El tuestén.

* * *

[...]

—Yo no salgo. Me molesta viajar. Por mí, estaría en esa habitación toda la vida. He conocido Acapulco, Tuxpan y Guanajuato por el cine. Por el trabajo. Tampoco me gusta leer libros gruesos. Me aburren. O, por lo menos, ya no me gustan.

—Pues de joven no te gustaba quedarte en una habitación. Hacías deporte.

—Sí, llegué a tirar bastante bien la jabalina.

—¿Es verdad que una vez casi matas a uno?

—Cuentos. Se escondió detrás de un árbol. Yo estaba a metro y medio y lancé la jabalina contra el tronco, que era bastante grueso. Sin contar que la punta de la jabalina estaba roma.

—Roma, ¿eh?

—De verdad, cuando era joven, yo era muy bruto. Una vez (tenía nueve años) desafié por escrito a los hermanos Fernando y Diego Madrazo a pegarme con los dos, y le dieron el papelito al prefecto, y éste se lo mandó a mi padre con las notas del mes, que, por otra parte, eran muy buenas. «Tú ere mu bruto», me repetía siempre Federico. Y era verdad. A mí, en la Residencia, sólo me gustaba hacer deportes, todos. Me levantaba tempranísimo, como me ha gustado siempre, para correr, hacer gimnasia, lanzar la jabalina, boxear, saltar lo que fuera, y en paños menores. Por eso, a las nueve de la noche, cuando a veces íbamos al cuarto de Emilio Prados y yo me retiraba a dormir, Federico me insultaba. Era la hora en que empezaba a leerles, o a recitar, o a tocar. Y yo me iba a la cama. Y, sin embargo, a Federico se lo debo todo. Es decir, sin él yo no habría sabido lo que era la poesía. Y eso que para él existían dos mundos, el nuestro y el de «los inteligentes»: Salinas, Guillén, Adolfo Salazar, Moreno Villa... No nos dejaba entrar en él: «No, esta noche me voy con gente inteligente...» Luego, con el tiempo, las cosas cambiaron un poco. Yo estaba mucho más cerca de Dalí, de su manera de pensar y todo; pero a Federico le debo mucho más: me descubrió mucho más mundo. Luego volvimos a ser muy amigos. A Federico, su padre le daba veinte duros en octubre, hasta diciembre. Se los gastaba en tres días con los amigos, en chatos y tapas. Luego le dio cuarenta. Le pasaba lo mismo. Vivía de deudas y sablazos. Y su padre era riquísimo. Se lo echaban en cara. Entonces defendía a toda su familia a capa y espada: «Mi pare es buenísimo; mi mare, ¡no digamo! ¡Y el talento que tie Paquito! ¡Josú!» Parecía un personaje de los Quintero. «¡Y mis hermanas!» Era un gran poeta lírico y un imitador fenomenal: «Toca Schumann», le decíamos. Y parecía que lo tocaba como un ángel, y lo inventaba. Ahora bien,

su teatro, para vomitar. Todo era capaz de imitarlo, todo, hasta el surrealismo.

—Lo de la muerte del tucán, ¿cuándo fue?

—Estábamos buscando exteriores para *La muerte en este jardín*. Es decir, el cincuenta y cinco o el cincuenta y seis, por los alrededores del lago Catemaco. Estaba el tucán arriba de un árbol, con su gran pico dibujado sobre el cielo. Ibamos en coche. Me dije: «A ver si le doy.» Disparé y cayó. Me prometí no volver a hacerlo.

—Es curioso. A causa de esto se ha ido formando la leyenda de que tenías una excelente colección de armas...

—Es verdad.

—Pero que únicamente te dedicas a limpiarlas, y no solamente que no las usas, sino que no las has utilizado nunca.

—¡Qué barbaridad! He sido bastante buen cazador. Siempre con remordimientos, pero bastante buen cazador.

—Ya ves cómo nacen los mitos: Buñuel tiene armas, le gustan, pero no las usa. Entonces, un cualquiera, siendo o creyéndose inteligente, empieza a sacar deducciones y acaba descubriendo en ti curiosísimos complejos.

—¡Qué le vamos a hacer! ¿A quién no le ha sucedido? Cuando yo llegué a la Residencia no había sitio, y compartí el cuarto con Augusto Centeno. El se levantaba antes que yo. Se lavaba en una jofaina azul y luego se peinaba. Pero sólo se peinaba por delante, nunca llegaba hasta atrás. Esto me ponía furioso, y de verdad lo odié. Hasta que un día se lo dije: «¡Pero péinate hasta atrás, marrano!» Se quedó un poco estupefacto. Bueno, para que veas, la mujer que se peina en *El ángel exterminador* no está ahí más que como recuerdo de esa escena de Centeno. Así que digan lo que quieran...

—¿Has tenido alguna relación con el hipnotismo?

—De los veinte a los veintitrés años, mucha. Una vez, en no sé qué teatro, había un hipnotizador que invitó a quien quisiera del público a subir al escenario para hipnotizar a cualquiera de los que estaban ahí. Subimos otra persona y yo, y, efectivamente, miré a una de las personas que estaban allí, la apunté con el dedo y le dije: «Duérmete.» Y se durmió. Luego hice muchas experiencias y muchas cosas de hipnotismo y de transmisión del pensamiento. Entonces estudiaba yo para ingeniero y me reunía en Fornos con un grupo de estudiantes de Medicina. Muchos de ellos viven todavía. En mis viajes he visto a algunos y he sabido de otros. La mayoría son médicos de mi edad; alguno, farmacéutico. A quien más he visto es al doctor Martín Urquijo. Sé que Sebastián Córdoba está en San Sebastián. Me acuerdo de los hermanos Ontañón (creo que eran de Santander), de Pepe Arenal, de Víctor

Urrutia, que era la *coqueluche* de las niñas que paseaban por la Castellana, él, en su motocicleta... Tenía yo veinte años. Ibamos a los burdeles de la calle de la Reina, ahí detrás.

—Y de la de Jardines.

—Esas eran de las más baratas, diez pesetas. Las buenas estaban en la calle de las Huertas. Allí te recibía la dueña con toda clase de miramientos e indagaba tu nombre. «¿Y usted de dónde es?» «De Zaragoza.» Hablaba por teléfono. A los diez minutos llegaba una muchacha: «Mercedes (o quien fuera), te presento al señor Buñuel, un buen amigo.» Y al momento: «¿Quieres esperar un momento afuera?» Pero lo grande, referente al hipnotismo y cosas de este tipo, era en la calle de la Reina. Me sucedió una cosa curiosa. Teresita era la más guapa, y yo la hipnotizaba, la dormía, con cierto trabajo, pero lo curioso es que su hermana, que era muy fea, con un párpado colgando, horrible, y que trabajaba al lado, en la cocina, era una médium estupenda, y cuando yo quería dormir a Teresita, la que recibía los efectos inmediatos era Rafaela. Porque la hermana se llamaba Rafaela.

—Supongo que hace mucho tiempo que no has contado eso, y seguramente Breton no lo sabía por los años cuarenta, cuando os veíais en Nueva York, porque de otro modo le hubiese sacado punta relacionando a la triste Rafaela con Brauner.

—Es posible. Evidentemente, estaba enamorada de mí. Era una muchacha callada, fea. Luego murió en un hospital. No sé si me lo contó Usandizaga o Pepe Arenal. Calle de la Reina, veintidós... Una noche, en la Residencia, dormí al cajero. Fue muy fácil. Le hice abrir la caja y que me diera el dinero. Luego quise despertarlo, pero no pude. Me asusté mucho. Lo subí a mi cuarto, creo que con Centeno. Allí estuvimos hablando en voz baja hasta que a la media hora empezó a moverse y le mandé que se despertara. Lo hizo en seguida. «¡Ay, señor Buñuel! ¡Ay, señor Buñuel! ¡Cómo será usted!» Le di el dinero y se fue corriendo. Hicimos muchos experimentos en el estudio de Camino Galicia.

—Sería pariente de León Felipe.

—A Emilio lo dormí muchas veces; a Federico, no. Se resistía. Luego me asusté y lo dejé estar.

—Curioso. No hay trazas de ello en tus películas.

—Era la época en que Vicens quería convertirme a la teosofía. Leí muchos libros de una cosa y de otra. Siempre me han interesado las relaciones de los escritores con este tipo de comunicaciones. [...] Un aragonés es capaz de mucho. Un mozo de mi pueblo se vestía de cura en Semana Santa, se subía al tranvía, sacaba un pan relleno de chorizo o longaniza o jamón serrano y se ponía a devorarlo, ante la indignación de las mujeres. «En el convento lo hacemos todos», decía con la boca llena. [...] Entre los

amigos, en el grupo de la Residencia, estábamos divididos entre los vegetarianos, que seguían a Juan Vicens, el cual era naturista extremista, y los que estaban conmigo, que éramos alcohólicos. Les gastábamos unas bromas bastante feroces, sobre todo con el té. Porque se pasaban el día bebiendo té, y les llegábamos a poner unas marcas en el bote señalando hasta dónde llegaba o había llegado la riada del té. El ron era nuestra bebida favorita, además del té.

—Déjate de cosas. Tú también tuviste tu época vegetariana de rábanos y lechugas.

—Sí, es verdad, fue la influencia de Vicens, por el diecinueve o el veinte. Vicens era vegetariano, masón y teósofo. Una vez quiso hacerme ingresar en una logia. A mí me parecía muy bien. A mí todas esas cosas de tipo romántico me entusiasman. Era una logia que se llamaba *Fuerza Numantina*. Entramos e hicimos los toques, pero cuando vio mi cédula, dijo que no podía ser, que tenía veinte años y que se necesitaba tener veintiuno para ingresar. No volví nunca.

—Cosa curiosa, a mí me pasó lo mismo. También fui una vez, para ver de qué se trataba. Siempre he pensado que en el fondo de tu obra corre un romanticismo desatado.

—Desde luego. Lo que no he sido nunca es liberal. Por temperamento. No, a mí me gustan las cosas de una manera y no de otra. Y te lo repito, cuando cierro los ojos, soy anarquista, nihilista, hasta que los abro.

—¿Cómo fue lo tuyo con el rey, en la Residencia?

—Para que veas, eso sí es verdad.

—¿Tal como a mí me lo han contado? Es decir, ¿que estabas en pelota en el primer piso, y que no se te ocurrió, al ver al rey, más que coger un sombrero hongo y cubrirte la cabeza?

—No, desgraciadammente, no. Hubiera sido mucho más surrealista. No. Yo vivía en el segundo piso del segundo pabellón. Era domingo, y estaba desnudo. Me acababa de peinar, con raya en medio, usando mucha bandolina, y para que no se me deshiciera el peinado me había puesto un sombrero de paja. En ese momento oí hablar, me asomé. Desde abajo no podían verme más que la cabeza, y mi sorpresa fue verdaderamente extraordinaria al ver que de un auto había bajado el rey y que hablaba con un portero o algo así. Al asomarme, el rey alzó la cabeza, me vio y me preguntó no sé qué acerca de algo que me sonó a que si aquel era «el camino de Chamberí». Yo me destoqué y le contesté: «Sí, majestad.» Farfullé el «majestad» porque entonces era yo tanto o más nihilista que ahora y me sabía mal emplear la palabra. Pero lo hice. Al día siguiente, don Alberto Jiménez habló con el secretario del rey para presentar sus excusas por el hecho de no haber nadie

en la Residencia y de que «su majestad» había hablado con un residente «que estaba desnudo». De ahí debió de nacer toda la fábula.

—Cuentan muchas cosas de ti en aquel tiempo.

—Es posible que se queden cortos.

—Que te disfrazabas de...

—Me he disfrazado muchísimo, de todo.

—Dicen que de cura.

—También de cura. Con quien más me he disfrazado, y de todo, es con Navás, de paleto, de obrero. Bueno, de obrero me disfracé con Federico, y anduvimos por todas partes. Me acuerdo que nos tropezamos con Melchor Fernández Almagro y con José de Ciria y Escalante—¿te acuerdas de Ciria?—, que salían del café Regina, y nos tropezamos duro con ellos. Yo le di un empujón a Melchor, y empezamos a insultarles: «Estos cochinos señoritos que no saben adónde van.» No nos conocieron. ¡Que no se conocieran Melchor y Federico! ¡Es fenomenal eso de disfrazarse! Me he disfrazado de todo. Hasta de militar. Con el uniforme del doctor Pascua, que, como era médico, o iba a serlo, tenía derecho a usar uniforme de alférez de Sanidad. Debió de ser el año veintiuno o veintidós, cuando yo hacía mi servicio militar, como artillero, con Chabás. Si me cogen, eran cinco años de cárcel. En la calle de Alcalá me crucé con dos de mi batería. No me saludaron. Entonces me volví y les dije: «¿Qué hace un soldado cuando se encuentra con un oficial?» «Saludar», me dijeron cuadrándose demudados. «Pues preséntense en el cuartel, y que les arresten.» Al día siguiente, frente al mismo soldado, empecé a echar pestes, y gritando que había encontrado a un hijo de la tal por cual, oficial de Sanidad, en la calle de Alcalá, y que, por no haberle visto ni saludado, me había mandado arrestar. Nos disfrazábamos, entre otras cosas, por lo menos yo, para ver la sociedad desde otro punto de vista. Vestidos de obreros, sin afeitar, con boina, el mono sucio, una bufanda, la gente no nos hacía caso. Ibas a un estanco y te despachaban el último. Pedías cerillas y no había duda, te las daban de cinco céntimos. Por la calle, las niñas ni te miraban. Sí, también me vestí de cura y llevé otra sotana para Federico. Las saqué de una casa que había en la Corredera Baja, que alquilaba trajes para el teatro. Nos habíamos citado a las siete en la glorieta de Colón. No vino. Pasaba el tiempo, pasaba el tiempo, y por allí rondaba una pareja de la Guardia Civil. Y yo sin saber qué hacer. A las siete y media, ya no pude más y me fui a la Residencia. Federico llegó a las ocho y media y no me dijo ni pío. Con Navás hicimos muchas barbaridades. El iba vestido de paleto, y yo, de bedel de Veterinaria. Ibamos a los restaurantes y, por ejemplo, se comía los plátanos con cáscara y todo, y yo hacía señales desesperadas a los demás y

decía: «Mi primo llega del pueblo.» En la calle, en los tranvías, a base de lo mismo, hacíamos toda clase de tonterías. Hasta íbamos a casas *non sanctas*. Entreabrían el ventanillo: «Aquí está mi primo, que viene a ver si puede...» Cerraban el ventanillo. Volvíamos a llamar, y Navás sacaba un pañuelo de yerbas y empezaba a hacer y deshacer nudos hasta sacar dos o tres duros. Y nos volvían a cerrar el ventanillo. Sí, me he disfrazado mucho: de bedel, de portero... Pero eso no es nada al lado de las cosas que hacían Federico y Dalí. Entre otras cosas, lo que les gustaba era estafar a los suramericanos. A los diplomáticos. Les pegaban unos sablazos como de, por ejemplo, cien o doscientas pesetas. Y echaban a correr.

—Eran muy amigos Federico y Dalí.

—Eran amigos, sí. El era mucho más amigo de Federico que yo. Yo era más amigo de Dalí que de Federico. A mí, la obra de Federico no me gusta nada. Su teatro me parece muy malo. Me gustan algunas poesías, y no mucho. En lo que era genial era como hombre. Recuerdo que una vez, cuando volví de Nueva York, me dijo: «Tú eres mu bruto y no entiendes na de na, pero que te diga éste (Dalí) qué tal es lo que he hecho.» Y Dalí, con ese acento catalán, que no ha perdido nunca, asegurábame: «Sí, sí, es una cosa magnífica, magnífica.» Total, que quedamos en que Federico me leyera su *Don Perlimplín*. Nos reunimos en el sótano del Nacional. ¿Te acuerdas? Había allí una especie de cervecería.

—Sí, en lo que allí llaman «caballerizas».

—Sí, Federico empezó a leer. Y al final del primer acto salía no sé quién de la concha del apuntador, o algo así. Y yo le dije: «Esto es muy malo.» Federico se levantó muy indignado: «Pues Dalí no opina lo mismo. No mereces ser amigo mío.» Y volviéndose hacia Dalí, le preguntó: «¿Verdad?» Y Dalí le dijo: «Pues sí, no es bueno, no.» Entonces, Federico se levantó airadamente, recogió sus papeles y se fue. Nosotros le seguimos, hablando en voz alta, para que se diera cuenta. Así llegó hasta una iglesia que había a la entrada de la Gran Vía. Entró y se hincó de rodillas con los brazos abiertos. El muy indio sabía muy bien que nosotros le estábamos viendo. Dalí y yo nos fuimos por ahí y seguimos bebiendo. Y, a la mañana siguiente, le pregunté a Salvador, que compartía la habitación con Federico: «¿Qué tal?» «Ya está todo arreglado. Intentó hacerme el amor, pero no pudo.»

—Este es uno de los puntos de la Residencia acerca de los cuales habría que hablar y aclarar, y no se puede.

—No, yo no creo que ninguno de ellos fuera homosexual de verdad, dejando aparte a Federico y Cernuda. Pero hubo en todo aquel tiempo, entre todos nosotros, en la Residencia, cierta promiscuidad o algo por el estilo, que de ninguna manera llegaba

a nada más que a besos o cosa por el estilo, pero ninguno era homosexual. A Dalí no le hubiera importado nada, por su amoralismo. Pero no, no había nada.

[Hablamos de Dalí. En el fondo, el odio de Luis se debe a que Dalí reveló al mundo, en sus declaraciones, en sus libros, el homosexualismo de Federico.]

—No. Federico era impotente. Homosexual de verdad, en todo el grupo, sólo Gustavo. Una vez fuimos a pasar unos días al Monasterio de Piedra en un Renault que yo tenía entonces. Me estuvo contando muchas cosas de su vida sexual. ¡Y con obreros! Eso, a mí, creyente en el proletariado, me hería doblemente. Federico, no. No podía. Afeminamientos, cobardías, pequeñas ñoñeces, toqueteos... No.

[¡Qué tiempos! Sí, besuqueos, amores, pero platónicos. Nada más. No tenían dinero, muchos, para ir de putas, o lugar para llevarse una chica. Seguían masturbándose cuando ya no estaban en edad de eso.]

—Estuve a punto de pegarme con Martín Domínguez—el otro fuerte de la Residencia—porque aseguraba que Federico era homosexual. Un día que había ido a comer a la Residencia con d'Ors...

—¡Vaya pareja!

—... y con don Alberto. Iba Federico tan peripuesto, su corbatita... Le digo: «Tengo que hablar contigo de un asunto muy grave.» Nos fuimos a comer a una tasca de la calle de Alcalá, que ahora es muy elegante, de manteles y todo; antes, ni hablar, con sus botellas de vino a todo lo largo de las mesas. Pedimos nuestros cocidos. «Bueno, ¿qué es?» «Mira, Federico, se trata de algo muy grave.» Bueno, le pregunté de sopetón, sin medias tintas, si lo era. Se levantó ofendidísimo. «¡Hemos terminado para siempre!» Nos reconciliamos al día siguiente. Para mí que, por lo menos entonces, no lo era. Tal vez en Argentina... Cuando vino de Cuba me pareció más desatado. Pero no podía. Dalí lo ha dicho. Y Pepín podría también decirlo. De todas maneras, hemos de dejar en seguida en claro, para que no haya equívoco, que para nosotros un marica era tan hombre como un hombre cualquiera, o tan mujer como otra. Era marica. ¡Qué le vamos a hacer! Nació así.

—A veces pienso que todos tenemos algo de eso.

—Sin echar en olvido que los dos mejores poetas de nuestra generación, Federico García Lorca y Luis Cernuda, eran homosexuales. No me refiero a esa tendencia general de los escritores señoritos de nuestra generación de exaltar, vivir una camadería masculina hasta parecerlo, como fue el caso de tantos que no quiero nombrar porque a lo mejor les parece mal, pero que por el campo o en la Bombilla se besaban como si fueran lo que no eran.

—Te advierto que hay en eso un fondo de protesta social personal que pesa lo suyo y que hay que tener en cuenta. En esto y en otras cosas, la vida en la Residencia de Estudiantes puede recordar la de tantos colegios de Oxford o de Cambridge... Tú dices que era misógino y no marica. No tengo por qué no creerte; pero algún amigo nuestro se fue de la Residencia porque estaba convencido de lo contrario... En general, en nuestra generación hará crisis esta separación de sexos: la Residencia, de señoritos y señoritas (es curioso cómo lo primero toma un acento peyorativo), y luego el Ateneo y el Lyceum. [...] Hasta el veinticinco, los seis años que pasaste en Madrid, ¿qué vida hacías?

—Pues me ligué con los ultraístas, con los que hacían *Grecia, Cervantes, Tableros, Ultra*... Así conocí a Borges, a Paskievich —¿te acuerdas de Paskievich?—, a Jahl, a Huidobro, a los Rivas Panedás, a Eugenio Montes, a Isaac del Vando Villar. Al grande e importante señor Isaac del Vando Villar. Y, claro, a Guillermo de Torre y, sobre todo, a Ramón. Con los ultraístas, que es cuando yo empecé a tener ideas políticas, si se pueden llamar así, anarquistas, decidimos hacer una gran colecta para remediar en lo posible «el hambre de los niños rusos». Hicimos imprimir no sé cuántas octavillas y las repartíamos por los cafés y a la salida de los cines e íbamos por ahí todos con cepillos: Guillermo de Torre, Rivas Panedás, del Vando Villar... Organizamos un gran festival en el Teatro del Centro. Colaboraron los actores, los cantantes más eminentes que había entonces en el Teatro Real, y la Xirgu, y Borrás, y la Argentina. Como es natural, nadie cobraba y se juntó bastante dinero. Trabajaron quince o dieciséis estrellas, lo más famoso que había entonces en Madrid. A Cansinos no le conocí nunca. Sí a d'Ors, que venía siempre a nuestra tertulia. Allí con Barradas y todos los ultraístas en el café de Platerías—«Flaterías», como decía Federico—. Alguna vez fue Samblancat. Teníamos la peña ahí cerca de la puerta. El café ya no existe. Tenía dos salidas, una a la calle Mayor, y la otra, a la plaza donde estaba Botín. Ahí empecé yo a ser anarquista, y conste que seguí con las mismas ideas hasta el treinta. No sé si es en esa tertulia donde conocí a Gil Bel, un aragonés, anarquista también y amigo de Rafael [Sánchez Ventura]. Dirigía el periódico de la CNT en Madrid. Me lo volví a encontrar en agosto del treinta y seis, el segundo mes de la guerra, y me dijo, feliz: «¡Vamos a fundar una colonia para intelectuales en Torrelodones! ¡La primera en Europa! Ya no quedan burgueses. Los unos han huido y los otros no sabemos dónde están. La cosa es que allí todos los chalés están desocupados.» «¡A quince kilómetros del frente! ¿Estáis locos?» «Sí, hombre, sí.» «¡Con Franco a quince kilómetros, vete al

carajo!» Pero volviendo atrás y hablando de banquetes, les dimos otros a Vidal y Planas.

—No fastidies.

—Sí, hombre. Y fuimos todos al estreno de *Santa Isabel de Ceres,* en el teatro Eslava. Era malísimo, pero fuimos. Y le dimos un banquete. O se sostiene a la acracia o no. Era más malo que el sebo, pero buena persona, sobrino del cardenal de Tarragona, de Vidal y Barraquer. Muy buena persona. Con decirte que, después de la guerra, cuando yo tenía un departamento en la Warner Brothers, entre los seis escritores del departamento hice que lo contrataran.

—Sí, murió hace poco, allí en la frontera. Por San Diego, o no sé.

—Centenares de cafés con leche le pagué a Humberto—yo pasaba por muy rico—en los cafés de la Puerta del Sol. Nunca perdió su acento catalán. Me contaba de un pobre empleado de Correos que se marchaba siempre a las cuatro menos cuarto pasándole por debajo de la mesa su poema del día, con gran furia de Humberto. Como si fuera una vergüenza escribir versos. Pero los leía.

—Pues sí, es una vergüenza.

—¡Cuántas medias tostadas de arriba o de abajo no le pagaría! «Hoy no comí, ni ayer.» Era verdad.

—A José le vi morir aquí, al poco de llegar yo. En una clínica que tenían los actores. Muy entero, muy seguro de la pronta victoria. Humberto, no. Por lo menos no tanto. No creo que volviera a España. No lo sé.

—Humberto fue al ultraísmo lo que Breton al surrealismo. Mucho más importante que del Vando Villar.

—Guillermo de Torre habla poco de él. Tal vez por celos.

—Tal vez.

—El año veintiuno, Araquistain se encontró en la Carrera de San Jerónimo al *Caballero Audaz* y le pegó una bofetada del demonio. No sé cómo lo hizo, ya sabes que Araquistain era más bien bajo, y aquel animal de Carretero era algo así como un gigantón. La cosa es que le pegó, y el seudo-ofendido, muy digno, le retó a duelo. Recordarás que era conocido como gran espadachín. Como es natural, Araquistain se negó. Ya no recuerdo la razón, pero era una cosa periodística desde luego. Total, que a los ultraístas nos pareció muy bien la bofetada, y nos movimos como demonios para darle un gran banquete a Araquistain en el Palace. Fue toda España, menos tú. Como cuando se trataba de cosas de los ultraístas, los que más se movieron fueron Humberto Rivas y del Vando Villar. No recuerdo si fueron doscientas o cuatrocientas personas. La convocatoria la firmó todo el mundo. El único

que se negó fue Cajal, y a Cajal le fui a ver yo, al Café del Prado, frente al Ateneo, donde iba todos los días. Me acerqué, con el debido respeto: «Don Santiago, yo soy Buñuel. No sé si se acuerda de mí. Yo le he preparado muchas córneas de mosca. Estuve trabajando con Bolívar.» Don Santiago me miró: «Amigo Buñuel, no firmo, porque tengo mis artículos (o mis memorias, no recuerdo) en *ABC*. Y como el *Caballero Audaz* es redactor..., pues a lo mejor me los detienen...» Y no firmó. Es de lo que me acuerdo. [...] Gustavo era un caso inaudito. Le hice entrar en el Museo de Arte Moderno, en Nueva York, después de la guerra. Estaba a mis órdenes. A los ocho días me había desbancado. Si no es por McCarthy, hubiera llegado a ser embajador de Estados Unidos. Era una ser tan brillante, que lograba lo que se proponía.

—¡Qué lástima que no escribiera sus memorias! ¡Qué libro sería!

—Sí. Pero tal vez es mejor que no lo haya hecho. [...] Federico nos dejaba en el café Castilla, con los ultraístas, con Dalí, con las hermanas Domínguez. De nuevo Dalí se vestía de una manera extravagante y absurda, con patillas y melena y una capa corta, absurda, y no digamos Sánchez Ventura. Las hermanas Domínguez se vestían como adefesios. Eran discípulas de Unamuno. [Luis hace un gesto, como si se abotonara el alto chaleco presbiteriano de don Miguel.] Una de ellas se casó con Vicens.

—Que también se las traía. ¿Y tú?

—Yo, no. Yo me vestía normalmente. Como Federico. Nos dejaba en cualquiera de los cafés mugres donde nos reuníamos Garfias, Vando y Villar, Guillermo de Torre... Lo vi hace poco.

—¿Quién está más sordo?

—Entre dos sordos no se sabe nunca. El estado sordo ya. Yo, hace mucho menos, unos seis años. Tengo dos tipos de sordera: una, la del nervio, es la más constante y seria; otra sube y baja. Depende de los días. Se confunden las notas de la escala. No sé cómo es tu voz. Me ponen un tango, me dicen que es Beethoven y dudo. Luego me doy cuenta de que no.

—¿De veras te gustaba Wagner?

—Sí. Yo era de esos aficionados que iban al Real con su partitura, y la seguía. Cuando empezaron a salir en discos las óperas, yo ya tenía *Los maestros cantores, Las Walkirias, Parsifal,* completas. Más tarde, en París, en una reunión donde estaban «los seis», hablaba de eso con Auric. Todos odiaban a Wagner. No podía creer lo que oía. Llamó a los demás, a Poulenc y a los otros. «¡Vengan! ¡Vengan!» Los reunió a mi alrededor. «¿A que no saben qué músico le gusta a Buñuel? ¡Wagner!» Lo odiaban. Claro que también me gustaba Debussy. Hoy me gusta mucho menos.

—Yo creí que ponías a Wagner y a los otros grandes románticos en la música de fondo de tus películas como contrapunto humorístico.

—No. No. A mí me gusta.

—Como el violín.

—Detesto el violín, el violoncello. Casals es una mierda. Eso puedes escribirlo. Casals es una mierda.

—¿Pero no estudiaste tú violín?

—Sí. Porque a los once años mi padre quiso hacerme aprender a tocar el piano y yo me negué y escogí el violín. «Pues es mejor, porque así lo puedes llevar contigo.» Y me lo llevé conmigo. A la Residencia.

—Y a París.

—A París, no.

—Sí, sí.

—Pues tienes razón, a París también. ¿Y quién te lo ha contado?

—Cosas que yo me sé. ¿Qué tipo de instrumentos te gustan, pues?

—Las trompas, la gran orquesta, el oboe y, sobre todo, el corno.

—Nos hemos quedado muy lejos de Federico.

—Tú tienes la culpa... Nos dejaba en los cafés mugres donde nos reuníamos los ultraístas. En los cafés más anodinos y absurdos, allí por la plaza de Atocha. ¿Te das cuenta?

—Claro. Una de las características de aquellos días era lo anodino de los cafés donde nos reuníamos.

—Lo heredaron los surrealistas.

—Sí.

—En cambio, los expresionistas buscaron, en Alemania, en Suiza, lugares más garigoleados.

—En eso no hay leyes.

—Sí, Pombo tenía carácter.

—Por lo menos el que le impuso Ramón.

—El Nacional...

—¡Qué va! Eso era para los elegantes. Federico nos dejaba y se iba con los intelectuales de primera clase: «Hoy me dan mi café Salinas o Guillén (o quién sabe quién). Gentes de primera...» Y nos dejaba y se iba. Luego yo también me hice amigo de esos intelectuales de primera.

—Ramón ha sido el hombre que más ha influido en toda nuestra generación.

—Así, en general, tienes razón. En todos.

—Ramón era fenomenal.

—Yo no fui a Pombo más que una o dos veces porque no me gustaba aquel ambiente.

—Yo fui todos los sábados, desde el dieciocho hasta el veinticuatro. Ahí tengo unas fotografías.

—Nos reuníamos en Gambrinus por la tarde, y en Platerías, por la noche. Allí venía Eugenio d'Ors porque no le aceptaban en las reuniones de Ortega. Además de no tomarle muy en serio, les molestaba su paso del catalán al castellano. Era una especie de traición. Además de su aire engolado y de sus ínfulas de triunfo parisiense. Con nosotros sí venía. Allí, en Gambrinus, a veces venían sindicalistas de acción: Santaularia, que era director de un periódico anarquista de Sevilla; Samblancat y otros.

—Ha muerto aquí no hace mucho.

—Era un tipo extraordinario, sabía muchas cosas. Era un hombre muy violento. Una vez lo llevamos Rafael Sánchez Ventura y yo a comer a la Residencia de Estudiantes. Era la época en que yo no pude aprobar, en septiembre, el ingreso para ser ingeniero agrónomo, cuando Américo me hizo cambiar de rumbo al decirme que pedían profesores de español en América. A Américo le hacía mucha gracia Samblancat, sobre todo por el prólogo que le puso a un libro de un joven poeta lírico-social-político catalán. Te digo prólogo, pero la frase de la que me acuerdo no sé si estaba al principio o al final: «Basta ya de novelitas románticas que sólo sirven para poner en erección el clítoris de las viejas...» En mil novecientos veintitrés le dieron un banquete doble a Ramón Gómez de la Serna. Uno, el de los académicos y de la gente de primera clase, en Lhardy, y otro, el de los jóvenes que íbamos al café de Platerías, en El Oro del Rhin. Ramón iba de un banquete al otro en motocicleta. Bueno, en *side-car*. Por entonces, en Madrid, además de los taxis, había motocicletas de alquiler. Una vez le gané cinco mil pesetas en Rosales.

—¿Jugando?

—Claro. Me di el lujo de alquilar una motocicleta por ocho días. Y allí la tenía, en la Residencia. Y me salía y me subía al *side-car* y nos ibamos a un café de la calle Alcalá o al Palace, a tomarnos un vermut y regreso a la Residencia. Como un príncipe. Tengo fotos de los dos banquetes. No me acuerdo de todos, pero mira: Maroto, Paskievich, Ramón, Chabás, Uzelay, Montes, Garfias...; éste creo que es Gili, y éste, Francisco Camba, no estoy seguro. Mira a Barradas. Barradas era un genio. Se pasaba el tiempo dibujando vasos y botellas sobre el mármol de la mesa. Al final de la noche daban ganas de llevarse la piedra y enviarla a un museo. No tenía ninguna cultura, pero era un genio. Y éste es César A. Comet, ¿te acuerdas? Victorio Macho, Rafael Urbano, Sancha; éste soy yo; Augusto Centeno, que murió hace poco en Estados Unidos, gran amigo de Gaos. Valentín de Pedro. Y éste es Oliver, el médico. En la otra foto, mira, el primero que se ve es

Federico, como siempre, con los importantes. El que asoma la nariz a la izquierda es Alfonso Reyes. Manuel Abril, Canedo, Paco Vighi...

—¿Estás seguro? Le conocí muy bien y no creo...

—No sé. Urgoiti, Antoniorrobles, Bertolozzi, Azorín, Moya, Francos Rodríguez, *Andrenio,* Schumacher, Sáinz Rodríguez... Este no sé quién es.

—Yo diría que es Maeztu.

—Mira a Antonio Espina. Y en medio, abajo, Federico y Ciria Escalante. De los demás no me acuerdo. Nos veíamos poco, pero cuando nos encontrábamos era con la misma antigua cordialidad. Grandes abrazos. Eduardo Ugarte en medio, apoyando todo lo que decía Federico. «¿Verdad, Eduardo?» «Sí, sí.»

—Con Ugarte, en Toledo, ibais a trabajar en una película de fantasmas...

—Ibamos a beber y a beber. Todo el día. No comíamos. Chato de manzanilla tras otro, y tapas. Y luego nos íbamos al Paseo, a la Alameda, y a vomitar por sobre el pretil que da al Tajo. Nos acostábamos a la hora que fuese. Yo me levantaba, como siempre, a las ocho, y me iba a dar un paseo. Me acuerdo perfectamente que un día, mientras me estaba afeitando, Eduardo me miró a medias, con aquel su ojo saltón, y me dijo: «Te odio.» Y sentí que era verdad. Yo le dije: «Te espero a las doce en Zocodover, en tal café...» Y llegaba. «¿Ya no me odias?» «Se me va pasando.»

—Pero, hombre, no le des tanta importancia. ¡Y todavía te acuerdas! ¿No estaría Eduardo endiablado por haberlo despertado tan temprano habiéndose acostado a las tantas? Curioso, guardas en la memoria lo visto y lo oído, pero las circunstancias, no.

—Sí, tal vez. Tal vez. No sé. Con Morente pasó algo parecido. Yo iba a clase de Morente, en tiempos de Gaos, aunque lo que yo estudiaba eran Letras, Historia... Ese año explicaba a Kant. Le entendía perfectamente, pero al salir se me borraba completamente de la cabeza. En cambio, los sucesos, lo visual, eso no lo olvido.

—¿Qué libros habías leído antes de eso?

—Los de todos, los que hemos leído todos. Toda la serie de detectives de entonces: Nat Pinker, Sherlock Holmes, Nick Carter, Dick Turpin, los folletines de Ponson du Terrail, Raffles, Salgari... Pero casi nada del aburrido señor Julio Verne. Tal vez únicamente *La isla misteriosa* y *Veinte mil leguas de viaje submarino.* Pero poca cosa. Luego, claro está, todo lo relacionado con el sexo—que era muy poco—que podía haber en la biblioteca de mi padre. Pero allí, antes de irme a Madrid, leí a Rousseau, a Voltaire, a Diderot y también el *Jean Christophe.* Y no sé si por aquel entonces, creo que el dieciocho, a Schopenhauer y a

BIBLIOTECA D'HUMANITATS

Nietzsche en las ediciones de Sempere y, claro está, antes de irme a Madrid, La Novela Semanal y La Novela Corta.

—Que ésos sí eran libros de bolsillo.

—Cinco céntimos y luego diez céntimos: Felipe Trigo, Manuel Bueno, Diego San José... Y luego, cuando empezó la Colección Universal, todos los rusos. Todos. Pero sobre todo Dostoievski, Tolstoi, Andreyev, Kuprin, Korolenko, Gorki... Lo que le hacía decir a Juan Chabás, que era de los «ilustrados» finos, como tú: «Estáis todavía en la edad del samovar.» En cambio, vosotros estabais con Cocteau, con Valéry, con Gide, que también leímos nosotros en seguida. *La porte étroite* me hizo una gran impresión. Quince años después me pareció una porquería. Y de Cocteau, para qué te digo.

—Tampoco nosotros dejamos de leer a los rusos.

—He intentado volver a leerlos últimamente, y no puedo decir que ya no me gustan nada, pero casi. Tolstoi aparte, desde luego. Pero ya ni siquiera aguanto a Dostoievski.

—La verdad es que por pocos años de diferencia podríamos considerar que hubo dos generaciones, la de la Biblioteca Sempere y la de la Colección Universal.

—A los rusos los leímos en la Colección Universal.

—Sí, pero nosotros no llegamos a nutrirnos de la Sempere. Para nosotros, aunque yo no estuviera de acuerdo con Ortega, él era el director indiscutible de nuestras lecturas.

—Yo salí en Madrid el veinticuatro, y Ortega no tuvo ninguna influencia sobre mí.

—Claro, la *Revista de Occidente* se fundó el veintitrés.

—Y ni siquiera sabía quién era.

—Y lo que te importó fue, si embargo, Benjamin Péret. Hemos cambiado mucho desde entonces.

—Estoy virgen de Proust. Esas páginas terribles, cuadradas, sin un punto y aparte, negras, como una araña. Horrendo. Nunca pasé de la primera página de *Las jovencitas en flor*. La gran impresión es mi descubrimiento de Fabre. Debió de ser el veinte o el veintiuno. Fue tanta la impresión, que me decidí a estudiar Ciencias Naturales. Cosa que hice con Bolívar. Pero todo esto ya te lo he contado.

—Estamos hablando de los libros.

—Spengler.

—Pero Spengler... Ya estamos en mil novecientos veintitrés, por lo menos, si no el veinticuatro.

—Lo leí como una novela. Y no pasé del primer tomo.

—Habría que volver a los ultraístas.

—A los del Café Castilla. ¡Carrere! Le tomábamos el pelo... Pobre viejo. Había que ver qué pelo tenía, qué cochino iba, con

cuánta caspa. Y piojos. Todo eso hasta la excursión que hicimos con Américo Castro y con Gómez Moreno. Américo se puso a hablar de que aquí, en América, bueno, en Norteamérica, necesitaban muchos profesores de español. Y que era muy fácil... Entonces le pregunté qué es lo que había que hacer. «¿Qué estudias?» «Ciencias Naturales.» Porque antes quise ser ingeniero agrónomo y estudié un año o dos, pero luego pasé a Ciencias Naturales, y ahora Américo me decía que si quería ir a Norteamérica (yo no quería vivir de lo que mi madre me daba, deseaba marcharme de España), que podía hacerlo estudiando Letras. Al día siguiente empecé a estudiar, pasé a Historia Universal y me suspendió Ballesteros. Pero ya seguí la carrera de Historia, hasta que me licencié. Pero, mientras tanto, se vino Centeno, y entonces empezó a hablarse de la UNESCO de aquel tiempo (la Sociedad de Cooperación Intelectual, de la Sociedad de Naciones), a la que parecía que iba a ir de representante Eugenio d'Ors, y cambié América por París. D'Ors era muy amigo mío, y yo tenía una gran admiración por él.

—Yo también lo conocí.

—Hombre, no me digas; te estoy hablando de mil novecientos veintidós, veintitrés, veinticuatro, antes de aquellas famosas *glosas,* creo que el veintiocho, en que después de una enfermedad del rey, escribió, en serio, en el *ABC,* hablando de la salida del rey al balcón para saludar a la multitud: «Entonces se asomó el astro.» No, hombre, no. Antes de eso, a todos nos gustaba d'Ors. Era, de verdad, una de las pocas personas que hablaba bien del arte.

—Yo nunca lo he tragado. Será porque lo conocí personalmente en aquellos años del «astro» y en Cataluña, lo que realzaba su condición de traidor. Pero no era eso. Dejando aparte la *Ben plantada,* ese escritor, por lo que todos dicen considerable, nunca me interesó. Y no será porque no lo leí. Creo que no me faltaba ninguno de sus libros. Tan admirado por amigos míos en los que yo confiaba totalmente, como Canedo; y, sin embargo, jamás me convenció. Todos, como tú ahora mismo, reconocen su hinchazón, sus ganas de darse importancia, su prosopopeya. Pero, a pesar de ello, todos lo admiran. Y es de los pocos españoles, de los poquísimos—con esa enorme, terrible, bárbara injusticia con la que el mundo, después de la victoria protestante, ha ignorado a España—que traspuso las fronteras y del que ¡todavía! se leen y traducen libros. Seguramente, el equivocado soy yo.

—Tal vez no. Seguramente hablamos de cosas distintas. La cosa es que entonces quise irme a eso de la Cooperación Intelectual y hacerme diplomático, y ya con mi título de Letras era relativamente fácil. No sé si fue don Alberto Jiménez—creo que sí—el que me mandó con don Pablo Azcárate, o fue Madariaga. Me dijo que lo

que me convenía era venirme a París y estudiar la política francesa, aprender bien inglés y estudiar la política inglesa. Todo eso leyendo *Le Temps* y *The Times*. Y así fui y me puse a estudiar en una academia francés e inglés. Y en ese intermedio me dediqué al cine.

—Vamos a decir que hay un ochenta por ciento de verdad en lo que estás diciendo ahora, como si estuvieses hablando con tu madre entonces. No es el momento de hablar de eso ni de Vicens, ni de otros alicientes que tenía para ti el ir a París. Para ti, y para cualquiera. Es curioso, el veinticuatro fue el año en que yo volví a París por primera vez. Bueno, pero de lo que estamos hablando es de lo tuyo. ¿Qué leíste entonces?

—Lo mismo que tú, lo mismo. Lo mismo que todos: Cendrars, Max Jacob... En fin, todos los de entonces. Gide...

—¿Los surrealistas?

—Sí, pero poco. Hasta el veintisiete me parecían una partida de maricones.

—¿Cuándo leíste a Sade por primera vez? Más de una vez me has dicho que fue una lectura capital en tu vida, con lo que resulta que los tres hombres que más han influido en tu concepción del Universo o en tu manera de plantarte ante él fueron Federico García Lorca, que, de hecho, te descubrió el mundo del espíritu; casi al mismo tiempo, Fabre, que te descubre los insectos, y Sade, el veintinueve y el treinta, que te hace ver un mundo totalmente insospechado.

—Y que era totalmente insospechado para la mayoría de la gente, porque no se encontraba un ejemplar de Sade ni por casualidad.

—Y hoy, aunque se encuentre, hace hincapié en lo que ha venido a llamarse el sadismo, en lo pornográfico, cuando Sade es exactamente lo contrario.

—Naturalmente: el primer ateo, el primer gran ateo que hubo en el mundo fue Sade; dejando aparte a Heráclito y a algunos de esos griegos de los que no sabemos gran cosa. Me contaba Vaillant que Lenin le había dicho que Sade es el primer gran materialista de la Historia. Desde el punto de vista filosófico y moral no hay nadie a quien se le pueda comparar. A mí me hizo una impresión tremenda. El primer ejemplar que tuve en mis manos fue el de Tual, que me lo prestó una noche que cenamos con Desnos.

—¿En qué orden los leíste?

—Primero, *Los ciento veinte días*; luego, *Justina, Julieta* y el *Boudoir*.

—¿Y *El moribundo*?

—Hombre, claro. No sé en medio de cuál. Es estupendo. No sé si fue Breton o Aragon el que le hizo comprar a Noailles un

ejemplar de *Los ciento veinte días* que se podía adquirir en Berlín por cuarenta mil francos. En la edición de mil novecientos cinco tirada a diez ejemplares. Y era el ejemplar de Proust. Entonces no se podían encontrar libros de Sade. Tan no se podían encontrar que, fíjate, el día que se suicidó Crevel, cuando Dalí lo encontró, porque fue Dalí el primero que llegó, y luego llegó Breton y Noailles y yo, y le hablaron a Tota Cuevas de Vera, que era su amante (porque tú sabes que Crevel era homosexual, pero como eso estaba tan mal visto entre los surrealistas, hizo unos esfuerzos desesperados para dejar de serlo, y Tota hizo lo posible y lo imposible para lograrlo. Y era su amante). Bueno, pues Tota llegó de Londres en un avión particular, y nada más entrar se dio cuenta de que faltaban los cuatro tomos de *Justina*. ¿Quién se los llevó? No lo sé, ni lo supo nunca nadie. No estábamos más que nosotros. Todos sabíamos lo que valía aquello. De Dalí respondo como de mí mismo de que no se lo llevó. Noailles ya lo tenía. Breton... No lo creo, porque me lo había prestado él. No lo sé, pero no importa. El que lo hizo, hizo bien, porque los libros de René fueron a parar a su familia, que eran unos beatos indecorosos, a su hermana, a no sé quién.

* * *

—Hay dos mujeres que se disputan el honor de haberte enseñado a bailar el tango.

—Pues no. Fui a una academia, en París, el año veinticinco.

—Lo mismo que yo, ese mismo año, en Barcelona, con Medina. En un piso cochambroso de la calle de Escudilleras. Un tercer piso.

—Un maestro y una maestra. Y venga.

[Y canturrea *La Cumparsita.*]

—Y como ya hemos dicho, no ingresaste.

—No. Estudié Filosofía y Letras. Ya te lo dije. La rama de Historia. En un tribunal estaban Américo Castro y Menéndez Pidal y otros genios. Uno de mis exámenes lo hice con Dámaso.

—¿Pero te llegaste a licenciar?

—Claro. El año veinticuatro. Luego me fui a París y ya no me doctoré.

—¿No habías ido a París en mil novecientos diecisiete para estudiar música?

—No. Pero mira, es curioso: en toda mentira hay algo de verdad. Cuando yo acabé el bachillerato me preguntó mi padre que qué quería hacer. Y le contesté que estudiar música, que me quería ir a París, a la *Schola Cantorum*. Claro que no fui.

TERCERA

—¿Y no habías pensado hacer más cine?

—A mi manera, pero sin tener una noción clara. Nunca he pensado algo así como «deseo ardientemente hacer cine a mi manera». No. Era un sentimiento confuso, una cosa vaga. Yo sabía qué, pero de una manera muy confusa y lejana, sabía que podía hacer algo en cine, pero no sabía cómo ni cuándo. En realidad había terminado. Había pensado hacer más cine. De manera que, cuando me contrataron en Hollywood para ir a Francia, me marché a México porque no se arregló el asunto con Denise Tual. Por inercia, seguía con el cine. «¿Usted qué hace?» No podía decir: «Hago zapatos o hago música.» Decía: «Hago cine.» «Ah, muy bien.» A Dancigers lo había conocido en París. «Quédese usted aquí y haremos una película juntos, tengo dos cantantes muy buenos, Negrete y Libertad Lamarque.» «Muy bien. ¿Qué haremos?» Y había un argumento que no era el de *Tampico,* de un francés, Michel Weber, hijo de aquel Weber francés, novelista. Había hecho cine y, además, había trabajado con Max Ophüls en *El sueño de una noche de verano*; él había hecho el libreto. Y tenía un argumento que pasaba entre buscadores de oro, y tuve una conversación con Magdalena para transformarlo en mexicano. Con diálogo mexicano y todo eso. Hice la película más bien para comer, y además la hice porque desde el año treinta y dos no hacía películas. Esto era el cuarenta y cinco. Lo tomé con gusto, como una experiencia técnica. Volvía otra vez al oficio, ¿verdad? Hice la película. Después me castigaron tres años. Digo «castigaron» porque nadie quería nada de mí ni quería darme películas. Hasta *El gran calavera,* que tuvo un gran éxito de taquilla y me permitió hacer *Los olvidados,* fue la primera vez que...

—El hacer *Los olvidados* fue una manera de volver a ti mismo.

—Exactamente. Volví a mí mismo con *Los olvidados*. Estábamos pasando por entonces una época muy mala. Bueno, Larrea sobre todo. Yo todavía tenía alguna reserva de dinero de *El gran calavera*. Nos reíamos mucho. Más de lo que él dice. El estaba dispuesto a lo que fuera con tal de ganar dinero, y una de nuestras ideas resultó ser la semilla de *Los olvidados*. Se nos ocurrió hacer un melodrama de lo peor, acerca de un papelerito: *Su huerfanito, jefe*. Nos divertíamos acumulando elementos, uno peor que el otro, una serie de plagios, tomando de aquí y de allá, como si fuese una película de Peter Lorre. Se la conté a Dancigers. No le gustó nada, y me dijo que hiciera lo que quisiera, pero en serio. Y que, además, tenía un español que podía trabajar conmigo, un actor joven. Era Alcoriza. Me lo presentó y empecé a trabajar. Por esos días habíamos leído, con Larrea, la noticia, una más, de que habían encontrado muerto a un niño de once años, tirado en un basurero. «Pues esto puede ser un punto de partida.» Trabajamos un par de días, ¿te acuerdas?, contigo y con Alcoriza, y os pagaron, pero no aparecisteis en los créditos, por líos del sindicato. El porque no quería, y tú porque no quisiste. Pero de lo que hablamos me dio la idea de un viejo hidalgo español, mugriento, andando por la avenida Madero, y un golfo, un niño. De eso sólo quedó la imagen de un mendigo encontrando la fotografía de un conquistador en un basurero. La mira y no dice nada y la tira. No hacía falta ningún otro comentario. Entonces empecé a ir al Tribunal de Menores, a la cárcel de mujeres, que dirigía María Luisa Ricaud, y que me permitió ver informes de las... ¿cómo se llaman?, trabajadoras sociales. Fui a clínicas de deficientes mentales, vi muchas fichas de mendigos, de...

—Me parece que estás repitiendo el prólogo de *Misericordia*, de Galdós.

—Es la única influencia que yo reconocería, la de Galdós, así, en general, sobre mí.

—Y la cantidad de sueños que hay en don Benito. Más de una vez he pensado que sería un buen tema de tesis.

—Sin duda alguna.

[El bebe su cárpano; yo, mi whisky.]

—Fui solo más de cuarenta veces a consultar datos y a buscar luego exteriores por los suburbios de barracones y chozas. Unas veinte veces más con Fitzgerald, el decorador, y tres o cuatro veces con Alcoriza. Cuando iba solo me disfrazaba un poco. No fuera que...

—¡Ja! Me lo imagino muy bien.

—Me ponía una *salopette*, un mono, un sombrero de paja, y me iba por los arrabales a ver, me daba un paseo, entraba en los *bidonvilles*... Me interesó muchísimo todo aquello. Lo sentía de

veras. Presentamos la película en el cine México, en noviembre del cincuenta, creo. El primer día invitamos a unas cincuenta personas, amigos. Al salir, todos muy amables: «Muy bien, Buñuel, muy bien.» Sin ningún entusiasmo, con la cara larga. Hasta que llegó Bertha Gamboa, esposa de León Felipe, mexicana, con sus uñas afiladísimas, hecha una furia, una harpía, decidida a sacarme los ojos (yo tuve miedo, pero no me podía echar para atrás), gritándome con sus uñas delante de los ojos: «¡Miserable! ¡Canalla! ¡Puerco! ¡Estos niños no son mexicanos! ¡Voy a pedir que le apliquen el treinta y tres! ¡Granuja!» Fuera de sí. Y Ruth Rivera, hija del pintor Diego Rivera, a su lado, como una estatua. Siqueiros, a mi derecha, que me había felicitado con entusiasmo, con entusiasmo de verdad, me decía: «¡No hagas caso! ¡Cosas de viejas!» Y pensar que Bertha venía a comer a casa (con León, como es natural), no una vez, sino seis, diez, quince veces. Total, que eso fue, si no recuerdo mal, un jueves, y el martes siguiente ya no estaba en cartel. Fue a Cannes, le dieron un premio, y luego, gracias a Ragasol, se repuso en el cine Prado, donde estuvo siete u ocho semanas. Entonces es cuando vinieron las protestas de la Liga de Profesores de México o algo así, y de no recuerdo qué otras asociaciones. Insultos a granel. Pero el éxito europeo lo acalló todo.

—Esa vuelta a ti mismo con *Los olvidados,* ¿fue un poco por casualidad o porque la buscaste desde que llegaste a México?

—No, no. No buscaba nada. Me parecía imposible. Creí que no volvería a hacer cine personal. Creí que había terminado. Porque mis películas habían sido personalísimas, había sido yo su productor y... todo.

—Entonces, una vez que hiciste *Los olvidados,* el volver a hacer cine comercial, como lo hiciste, debió de dolerte bastante más que la primera vez...

—No.

—¿Te daba lo mismo?

—No, no, no me daba lo mismo. Pero tenía mi mujer y dos hijos, tenía que vivir, ¿no? De manera que, después de *Los olvidados,* que fue un fracaso tremendo en México antes que le dieran el premio de Cannes, me ofrecieron el..., ¿cómo se llama?, la *Susana.* No.

—*Susana,* sí.

—No, no. ¿Es *Susana* la primera que hice después de *Los olvidados*? No me gustaba gran cosa. La arreglé como pude. Podía haber estado bien, pero me falló el final porque el final parece en serio. Podía haber tenido algo la película. Según algunos, aún tiene. Hay gente a la que le gusta mucho. Yo procuraba que en cada película hubiera siempre un escape, que siempre tuviera un

senderillo por donde me iba a hacer lo que yo quería, pero quedaba ahogado por el conjunto. Hasta *Ensayo de un crimen.* Tampoco quería hacer *Robinsón*, me lo propusieron. Me lo propuso Dancigers. Unos americanos que vinieron aquí. Hice *Robinsón*, jamás se me hubiera ocurrido a mí hacer *Robinsón*, pero una vez que lo tuve en la manos, pues procuré hacerlo. Me sentí personalmente, entré en la obra personalmente. Había más calidad, y además había mejor materia que en *Gran Casino*, pero tampoco lo hubiera hecho yo... Como tampoco hubiera hecho jamás *Ensayo de un crimen.* Lo hice porque tuve que hacer una película...

—Y, sin embargo, fue un gran éxito.

—¿Qué, cuál?

—*Ensayo de un crimen.*

—Sí. Aquí en México, no. Creo que pasó tres semanas. No, pasó cuatro semanas en un cine de..., no me acuerdo cómo se llama. Yo no estaba aquí, estaba en París cuando pasó.

—En el Palacio Chino.

—En el extranjero ha gustado mucho más que en México. Y a mí no me atrae gran cosa. Quitando algunos momentos...

—¿Quién la hizo?

—La Alianza Cinematográfica. Patiño era el productor. Muy buena persona. Se portó muy bien. No leyó ni la adaptación, nada: «Haz lo que quieras.»

—Por lo que veo, tus productores no leen mucho tus adaptaciones. Es por...

—No. Las leen mucho, las leen mucho. Lo que pasa es que ahora tengo autonomía; entonces, no. Ahora siempre consta que si no estamos de acuerdo, nos separamos. Si el que paga no está de acuerdo, tiene voz y voto de no hacerla. Pero no de transformarme escenas para que convengan a la moral consuetudianaria, al gusto del público, etcétera, o al comercialismo. Hoy eso está vedado completamente al intervenir conmigo.

—Así que de las últimas películas eres totalmente responsable.

—Sí.

—Hasta donde te sientes responsable del capital del productor...

—Sí, sí... En las últimas películas, con Alatriste, perfecto. Si no están mejor es porque no he podido, pero he tenido libertad de hacer mucho más que eso, para hacer lo que me daba la gana. Pero me limitaba yo mismo, me censuraba yo mismo. Tres con Alatriste: las tres primeras que hice en Francia. Y luego la última, *La Vía Láctea,* libertad total; *Belle de jour,* plena libertad; he tenido libertad total, los productores no han intervenido. Al contrario, me exigían que fuera a más. Con *Nazarín,* libertad relativa,

porque Barbachano es un censor tremendo. Me cortó una escena que para mí era muy importante, con unos inditos. La cortó porque no quiso hacerla. De una manera muy amistosa, me dice: «No quiero hacerla porque ¡usted se imagina el compromiso, aquí en México! Esa escena de los inditos no podría ser, todo el mundo se lanzaría...»

—Bueno, ¿por qué no me cuentas la historia de Hakim, de *Belle de jour,* de esas dos escenas chiquitas que Hakim en el fondo hizo censurar, cuando...?

—Retiro lo dicho, no quiero hablar de *Belle de jour,* porque no lo sé. Yo tengo la sospecha de que *Belle de jour* fue prohibida totalmente por la censura en la primera versión, eso es exacto, sí. Fue rehusada en el Festival de Cannes, por unanimidad, *Belle de jour.* Y, cuando estaba el primer montaje hecho, la enseñó Hakim, creo que fue al director del Colisée, un cine de París, de los Campos Elíseos. Es un *trust* que tiene varios cines, dicen que católico, que en la directiva son católicos. Entonces me dijeron los Hakim que les había dicho el director del Colisée: «La película nos gustaría mucho ponerla, pero hay una escena ahí de religión que a nuestros comanditarios, a nuestra administración, no va a gustarles. Que es la parte en el castillo, la escena de necrofilia.» Había interpolado, pero bastante discretamente, una misa de réquiem a la cual ayudaba el duque, los dos nada más, él y el sacerdote. No había nadie. Un catafalco sin cadáver y sin prostituta. Luego, cuando la metía en el ataúd, se veía el Cristo de Grünewald, que estaba en el ángulo, justamente detrás de la cámara, y describía el cuadro medio minuto viendo la cara, los garfios, las manos, los pies, las uñas, ¿no?, eso es horrible, el Cristo es verdaderamente impresionante. Cortado también. O sea, que eran los elementos religiosos que introducían una escena erótica. Porque el erotismo sin cristianismo es un erotismo a medias, porque sin él no hay sentimiento del pecado. El erotismo agnóstico es una cosa fresca y natural, en cambio, el erotismo mezclado con cristianismo crea el sentimiento del pecado. Justamente, es un conflicto. Y por eso me parece que la escena ha quedado destrozada. Que la censura cortara eso fue «una pequeña casualidad», la de que la censura coincidiera con el gusto del director del Colisée a través de los Hakim. Esto es lo que puedo decir, no sé quién cortó la escena.

—Entonces, para ti, ¿en la India no hay erotismo?

—Claro. Erotismo de Eros sí hay, pero...

—Pero no como conflicto.

—No como en el cristianismo, en el judaísmo..., sobre todo en el cristianismo. Porque el sentimiento del pecado en ninguna parte está, creo, tan desarrollado y tan actuante como en el cristianismo.

—¿Tú crees que el acto sexual es diabólico?

—No, ya no hablo más.

[Se ríe.]

—Ya hemos hablado mucho hoy. Vamos a bañarnos.

—Bien, vamos a bañarnos, pero en tus películas, el elemento religioso...

—En mis películas cada vez voy poniendo más elementos religiosos. Es un poco de obsesión hacia... ¿Has visto alguna vez política en mis películas? Nunca. No hay en ellas nada político.

—No, lo importante para ti es que siendo el acto sexual un acto que tiene un fondo diabólico...

—No sé lo que es el acto sexual, caballero.

[Y se zambulle en la piscina.]

* * *

—Tu madre era extremadamente religiosa.

—Sí. Mi madre conocía todos los lugares comunes de las cosas divinas, su devocionario se lo sabía de memoria.

—¿Y desde qué edad te empezó a hablar de esas cosas divinas?

—Pues desde pequeño, la oración nocturna antes de acostarme, ya sabes, hasta los seis o siete años. Los cuadros con el Angel de la Guarda...

—Y rezar el rosario.

—Sí. Cuando mi padre fue a Cuba a liquidar todos sus negocios, rezábamos todas las noches el rosario. Era una cosa de familia española. ¡El padre de viaje! Para mi madre el viaje de mi padre a Cuba era como ahora el de los astronautas, o peor. Y estuvo un mes o dos. Ida y vuelta casi un mes en barco, más un mes en La Habana. Dos meses, todas las noches el rosario, con la servidumbre, los hijos todos allá y...

—Fue el año doce, ¿no?

—Año doce, sí. Yo me escabullía muchas noches, me aburría un poco, aunque era muy creyente. Mi madre no hacía más que repetir todos los lugares comunes de la Iglesia, de los curas, de los devocionarios. Pero tampoco era una obsesionada hablando siempre de religión. En ese sentido era normal, muy normal. Ahora bien, cuando era la ocasión, cumplimiento con los preceptos y... Eso sí.

—¿Y en los colegios religiosos?

—Primero fui a los marianistas. Ahí estuve un año entero. Mantecón creo que fue ahí también. No. Era mucho más joven que yo. Bueno, total que a los ochos años fui a los jesuitas y estuve hasta los catorce. Catorce o quince, por ahí. Estudié el bachillerato, quinto y sexto, en el Instituto, y terminé a los diecisiete el bachillerato. O sea, que, tal vez, salí el año quince de los jesuitas.

—Así que tu masturbación es perfectamente jesuítica.
—Yo no sé lo que es masturbación, señor. No lo sé.

* * *

—Los espacios abiertos me asustan. No sé qué hacer en ellos. Encuentro en seguida la manera de encerrar a mis personajes...
—Los decorados, muy decorados, muy como eran las salas de tu familia a principios de siglo.
—Es posible.
—La literatura española es también una literatura de encerrados. Una escritura de conventos. Hasta la picaresca es un rosario de «encierros». No hay casi paisajistas españoles. Sólo los de finales del siglo diecinueve, los que anuncian el noventa y ocho, que, a su vez, van a descubrir el paisaje español para que tú vuelvas a huir de él. Por eso no hay verdaderos románticos españoles.
—Y los «americanistas» ocupan muy poco espacio en la historia de la literatura española.
—Y eres tan poco «americano»...
—Lo cuenta Maurice Bessy en su libro. ¿No lo tienes? Te lo dejaré cuando vengas a casa. En él cuenta esa historia, que debe de ser del año cincuenta y cuatro o por ahí, cuando fui jurado. Está muy bien eso de ser jurado del Festival de Cannes. Porque siempre puedes hacer algo. Ese año se presentó una película de Zinnemann, norteamericana, fue la primera que se presentó fuera de concurso. Y yo, siendo jurado, al día siguiente hablé muy mal de la película a unos periodistas. Eso no se debe hacer. Los jurados no tienen por qué decir nada. Y el presidente era Cocteau. Y del jurado eran Kyrou y Benayoun, surrealistas y, por tanto, enemigos feroces de Cocteau. Era muy divertido. Ahora que me acuerdo, la película de Zinnemann se llamaba *From here to eternity*. Pobre Zinnemann, estaba tocado, con un miedo loco por el macartismo, hizo una película desvergonzadamente imperialista y anticomunista. Su primera realización importante había sido la novela de Anna Seghers *The Seventh Cross*, ¿te acuerdas?, diez años antes, con Spencer Tracy... Debía de tener un miedo atroz. Por aquello de haber dicho que la película era un asco, empezaron los periódicos americanos a llamarme «comunista». ¡Qué le vamos a hacer! Todo esto viene a cuento de Cocteau, pero no tiene nada que ver con él. Un día, en una reunión del jurado, me dijo: «Monsieur Buñuel, quisiera hablar con usted.» «Muy bien. Cuando usted quiera, encantado.» «¿Qué le parece a las cinco en el bar del Carlton?» «Muy bien, a esa hora no hay nadie. Arriba, sí; pero tampoco mucha gente, porque o están viendo la proyección de

la tarde, o cambiándose para la de la noche... Muy bien.» «De acuerdo.» A las cinco en punto, porque soy muy puntual, me siento en el bar del Carlton y espero. No había nadie. Luego vino una pareja. Se sentaron, se fueron. Pasó alguna otra. Pero Cocteau no aparecía. A las seis y media me levanté y me fui. Al día siguiente, al encontrarnos: «¿Qué pasó?» «Lo mismo le pregunto. Estuve allí desde las cinco a las seis y media y no había nadie.» Maurice Bessy lo cuenta en su libro acerca de los actos de magia y de los sucesos sobrenaturales. Efectivamente, por lo visto, allí estuvimos los dos y no nos vimos.

—A lo mejor oíste mal y te dijo en el Majestic.

—No. Todavía no estaba más que medio sordo.

—Pero ya estabas medio sordo.

—Tú siempre con tus explicaciones racionales. Tal vez tengas razón y pueda escribirse una memoria para un congreso de otorrinolaringólogos: «De cómo en el oído de un ser medio sordo *Majestic* se transforma en *Carlton*».

—Robles dice que entonces podías elegir para tus películas a los actores más famosos de todo el mundo.

—No, Emmanuel Robles no recuerda ahí bien las cosas. O tal vez no las supiera, pero Tenouchi—que pasa por ser un productor roñoso—me dijo: «¿A quién quiere para el papel?» Y yo le contesté, en broma: «A Greta Garbo.» Y el hombre, ni corto ni perezoso, llamó a su secretaria y pidió una conferencia con Hollywood, que le pusieran con Greta Garbo. Entonces le dije: «No, hombre, no. Si hablamos en serio, a la que quiero es a Gina Lollobrigida.» Y esa misma noche nos fuimos a Roma Jaeger y yo. Pero se estaba cambiando de casa, y ni siquiera nos recibió. Entonces pensé en Lucía Bosé, que se acababa de casar con Luis Miguel. Las cosas se arreglaron como Robles las cuenta, pero casi todas las noches Luis Miguel me telefoneaba al hotel Boulevard Raspail para saber quién iba a ser el galán. Hasta que se lo pude decir: «Es George Marshall.» Y entonces empezó a preguntarme que qué tipo era, qué modales tenía, etcétera. Contesté que era una persona muy seria, que estaba casado, que vivía en un castillo. Todo bien. Primero pensamos filmar en Cerdeña. Estuve quince días por ahí buscando exteriores, empezando por Cagliari, etcétera, pero luego pensamos que para qué nos íbamos al extranjero si podíamos filmar la película en Córcega, que es francesa. Y allí filmamos. Luis Miguel vino un par de veces a ver a Lucía. Muy celoso, terriblemente celoso. Pero con un curioso sentido del humor. Fíjate, un día fue a comer a casa de Tenouchi—tú la conoces—, ahí detrás de la Estrella. Y comían sólo Lucía, Luis Miguel y el señor Bondass, que era un productor francés arruinado que Tenouchi tenía como segundo, un tipo estupendo. Las

bromas, si no hay entre los que las oigan alguien que esté en el secreto, no tienen ningún chiste. Luis Miguel se puso a contar en serio que yo me encerraba, cada dos meses, quince días en un manicomio porque me sentía capaz de cualquier barbaridad. Al día siguiente, Bondass me lo contó, y yo le dije a Tenouchi: «Eso no tiene ninguna gracia, no es más que una venganza. No es que yo me invente nada, pero—somos muy pocos en saberlo—hace dos años un toro cogió a Luis Miguel en Córdoba y le afectó los dos cojones. Así que... es una venganza.»

* * *

[Vuelven de Francia, hacia 1954, Luis, Juan Luis, Jeanne, con el embajador mexicano Alvarez Acosta, paran en Nueva York (vuelan en Air France). Va Luis detrás, muy quitado de la pena. Pasan al café. «Míster Buñuel.» Lo llevan a una habitación, lo encierran, luego llega un policía uniformado y se le planta delante. «¿Míster Gustavo Durán?» «No. Míster Buñuel Portolés.» «Ah, sí, perdón.» «¿Qué pasa?» «No lo sé. Me dijeron que estuviera con usted aquí.» «Pero ¿me van a dejar seguir a México?» «No lo sé.» A los veinte minutos aparece un jefe y una aeromoza. Lo llevan al avión, y allí—ya todos los pasajeros acomodados—le devuelven el pasaporte.]

—Cuando volví, fui a ver a Bonté y a Gustavo. «Sí, chico, sí—me dijo—. Yo te denuncié. No tienes idea... Horas y horas los de la CIA encima. Seis meses. Dije todo lo que querían.» Gustavo era así, se entregaba a las causas que servía. Yo tengo un poco de culpa. El treinta y cuatro, en Madrid, cuando estaba yo en la Warner, tenía veintiún películas que doblar. Fui a los laboratorios donde trabajaba Gustavo, los mejores, desde luego. Llegamos en seguida a un acuerdo. «Quiero que las doble míster Durán.» «No puede ser. ¡Es un comunista!» «Mire usted, a mí no me importa. Ni a la Warner, tampoco. Queremos un trabajo bien hecho, y, o lo hace el señor Durán o me las llevo.» Las hizo. Luego, en Nueva York, lo metí yo en el Museo de Arte Moderno, y por poco me desbanca. Todos lo adoraban. Nunca he visto una persona con más simpatía. Ya no era aquel adolescente adorable, rubio, angelical, de los diecisiete años (luego se quitó como cinco), el de las historias con Néstor de la Torre, ni el *playboy* de París. Si no es porque lo denuncia McCarthy, a estas horas hubiera muerto como embajador de Estados Unidos en París o en Londres. Era consejero de Murphy, de Eisenhower, ya presidente.

—¿Y crees que era de la Policía antes? No digo en nuestra guerra, sino luego, en Cuba.

—Sin duda alguna. Conocía a todos. Cuando algunos españoles

querían ir a Estados Unidos, les decía: «Tú puedes ir; tú, no: estuviste en la décima brigada», etcétera.

—Un auténtico hijo de puta.

—No. Defendía lo que le tenían encargado.

Interviene Jeanne:

—Luis es así, basta que hayan sido amigos suyos para perdonarles todo. Ya ves, Dalí y Gustavo, sus mejores amigos...

—Sí, llamé un día a Dalí, en Nueva York, para romperle la cara, y acabamos tomando champán. Pero, referente a Gustavo, mucho se lo debe a Bonté, que es de una gran familia norteamericana.

[Lo van a enterrar en Chipre, y los campesinos, agradecidos, le van a levantar un monumento. Es curioso. Pertenece a ese grupo numeroso de españoles que dio su vida por la ONU.]

—En *El* corté la sonata, creo que de Schubert, que están tocando en el piano mientras Arturo de Córdova mira a su amada embobado, que daba gusto, ridículo. Por eso rompí la escena con otra: se oye un ruido de vajilla rota, Arturo de Córdova se dirige a una puerta, la abre, ve al criado que ha dejado caer unos platos. Sin razón ninguna, porque sí.

—La razón profunda es justamente la de romper la continuidad de la sonata y de la escena dulzona.

—Cuando Dancigers vio el corte, le dijo a Sabage: «Quita eso.» Tuve que amenazar con marcharme y dejarlo plantado, porque yo no quería de ninguna manera que aquella escena romántica se fuera de corrido. En cambio, no hubo manera de introducir la orquesta en la escena de *Los olvidados*. ¿Te acuerdas?

—Cómo no, la Sinfónica de México metida en la estructura de la casa en construcción, mientras sucedía la escena del atentado contra el ciego. Ya ves, a veces creo que oposiciones de este tipo no son malas. Si te dejan poner la orquesta—lo cual no hubiera estado muy bien—, tal vez no se te hubiese ocurrido lo del gallo.

—Tal vez. Dancigers se me puso de rodillas: «¿Qué dirá Menache?» (Menache, el del dinero.) Y no dejaba de tener razón, desde su punto de vista de productor.

* * *

—Cuando estuvo De Sica en México, que vino con la idea de hacer *Los hijos de Sánchez*, de Lewis, vio *Viridiana*, vamos, se la enseñé. Y salió horrorizado. El, ¡un neorrealista!

—Todos sabemos que para ti el neorrealismo es lo peor que hay.

—Lo he dicho y lo he demostrado muchas veces. Bueno, salió anonadado. Me preguntaba: «Pero a usted, Buñuel, ¿qué le ha hecho la sociedad? ¿Le ha tratado mal? ¿Ha sufrido mucho? ¡Qué barbaridad!» Como es natural, le dije que no, que sencilla-

mente yo veía así el cine y que para eso servía. Se quedó atrás con Jeanne y le preguntó, en voz baja: «¿Le pega a usted su marido?»

[Acabamos hablando de *Subida al cielo.*]

—Cuando Manolito quiso que hiciera la película, basada en un hecho cierto, un viaje de ya no recuerdo quién, en un camión de segunda, de Acapulco a Zihuatanejo, le dije que le costaría treinta mil pesos todo, adaptación y dirección... Hasta entonces había cobrado veinticinco mil. ¡Pero qué películas! Ya nadie se acuerda de ellas: *Una mujer sin amor, La hija del engaño, Susana.* Y por *Los olvidados* también cobré veinticinco mil pesos. Manolito era fenomenal.

—¿Y María Luisa?

—Hombre, no me hables, la primera vez que fuimos a cenar a su casa, abrió ella la puerta y dijo: «¿Buñuel?» «Sí.» Gritó: «¡Manolo! ¡Pues no es tan feo como decías!» Luego saludó a Jeanne, le levantó el brazo, le olió el sobaco y le dijo: «Me gusta. Huele a limpio, no como los cojones de Manolo.» Luego, en el *set,* cuando llegaban tarde y Manolo la disculpaba diciendo que «le dolía la cabeza», ella chillando: «¡Qué cabeza ni qué nada! ¡La menstruación, chico, la menstruación!» Y Manolo, detrás de esa cabra. Porque era una cabra... Manolito... Manolito manejando con el brazo izquierdo fuera, sobre el techo del coche, manejando con una mano y volviéndose hacia mí diciéndome con su acento que no hay quien nos quite de los oídos: «¡Quién lo habría de decir, Luis! ¡Las vueltas que da el mundo! ¡Yo, productor de películas! ¿Eh? ¿Qué te parece? Yo, productor de películas...» Y lo decía con esa satisfacción infantil que nunca le abandonó. Y morir tan absurdamente en una recta, en una recta total, frente a Burgos. Salieron tarde de San Sebastián, creo que hacia las once. Debían de haber bebido bastante. Habían ido al Festival. Y morir con el brazo doblado sobre el techo del coche. Dieron seis o siete volteretas. Dicen que pidió confesarse. Porque era católico.

—Pobre Manolo, morir así.

—No dejaron entrar su cadáver en Madrid. Está enterrado en un cementerio de las afueras. No me acuerdo cuál. Paloma va, cuando va... Y eso mismo nos va a pasar a nosotros, a mí y a ti... Razón por la que no quiero ir a dirigir otra vez a Europa. Aquí estoy bien. Tengo lo que me hace falta. Las botellas que necesito. Y si quiero hacer una película, pues la haría aquí. Con capital francés, italiano o lo que fuera. Pero irme a Europa a dirigir... Un día me da un dolor... aquí—señala su nuca—, ¿y qué?

* * *

—Yo nunca he pertenecido al Partido. Claro, la carta es auténtica (reconocí mi letra); se la debió de dar a Unik... Cuando

supe que les había llamado el Partido, fui con ellos. Quería tanto a Unik, y sobre todo a Sadoul... Sadoul me quería más que a nadie, y yo a él, pero no entendió nunca mis películas. Cuando vio *Los olvidados,* me mandó un neumático citándome en un bar de los Campos Elíseos. Estaba aterrado, lloraba: «No es posible que tú hayas hecho eso.» «¿Pero por qué?» «¡Un policía protegiendo a un niño! Y esos discursos...» «Hombre, no te niego que tuve que hacer algunas concesiones al Gobierno mexicano. Pero eso, no. Si te ataca un atracador, si uno te va a perforar la panza con un cuchillo y aparece un policía y le pega en la cabeza, bien está. No por eso, por no cargar con el agujero, voy a estar defendiendo el capitalismo...» Pero no se dejaba convencer. Le parecía mal. Y no sólo a él, estuvieron todos renuentes. Hasta que en Moscú, creo que en la *Pravda,* Pudovkin publicó un artículo elogiosísimo, hablando de la ternura de *Los olvidados* y poniendo la película por los cuernos de la Luna. Entonces cambiaron todos, inclusive Aragon, que también tenía sus reservas, y desde entonces *Los olvidados* pasó a ser una de mis grandes películas. Sadoul nunca entendió nada, pero me quería mucho. Y yo a él.

[Sale Alcoriza a relucir debido a una entrevista que le publican hoy en *Excelsior.*]

—Le vi anoche. Le llamaré mañana. Anda muy ocupado.

—¿Para qué quieres hablar con él? Más de lo que dice ahí, no te dirá.

—Podría hablar también con su mujer, que es muy inteligente.

—Sí, pero Raquel le adora. Cualquier cosa que haga está bien hecha. Publicas mañana un artículo diciendo que es genial y te adorará. Al fin y al cabo, él no era más que un cómico español, ella le abrió el mundo de los libros. Le hizo leer, o por lo menos le contó, comedias que había hecho o leído. Luego yo lo marqué culturalmente, políticamente, no cinematográficamente.

—No se puede, más que muy superficialmente. Sin eso habría miles de Cervantes, cientos de Buñueles.

—Es muy buen chico y con una afición tremenda. Pero no creo que te pueda decir nada interesante.

* * *

—¡Qué han de ser buenos tus personajes!

—No. Nazarín es bueno. Buenísimo.

—En Galdós. Pero tú le haces portador de maldades para con los hombres.

—De acuerdo, ése soy yo.

—¿Entonces?

—No importa. Para mí, Nazarín es un sacerdote ejemplar. Lo malo es la religión católica. El no tiene la culpa.

—Yo no digo que él tenga la culpa, ni creo que el que es cojo de nacimiento o «malo» tenga la culpa. Pero el hecho, en tu película, es que Nazarín, si no quieres aceptar la palabra «malo», no es, por lo menos, bueno.

—Eso dices tú. Respeto tu opinión, pero estás equivocado.

—Eso de que al final llora porque pierde la fe, porque cree en el hombre, fue un invento de Octavio Paz.

—No hay inconveniente, llora porque duda por primera vez, duda de su fe. Rechaza la caridad de la vieja; luego, la acepta. Ya no está seguro de nada.

—Estamos en nuestros días, lo mismo podría tratarse de un peón que de un sacerdote. No ha perdido la fe, pero duda: es el gran problema de nuestro tiempo. Nazarín podría ser también un comunista de nuestros días. De ahí la importancia universal—en mil novecientos sesenta—de tu película, y de ahí que, por ejemplo, a Sadoul, a primera vista, no le gustara, y de ahí también que le gustara tanto, en esa época, a Octavio Paz. Es la expresión cinematográfica de la confusión de nuestros días. Anoche volví a ver *Nazarín,* y estoy cambiando de opinión.

—Eso es bueno. La duda, la inseguridad, son buenas.

—Me ha dejado destanteado, como decimos aquí, esa última frase de *Nazarín:* «Dios se lo pague», que es la última de la película.

—Es totalmente natural. Es lo que decimos en España.

—Y en México, que es donde te olvidas a cada momento que sucede la película. Lo que pasa es que ésa no es la frase esencial de la película, aunque sea la última frase y aunque la diga el personaje principal.

—¿Cuál, pues?

—«Míreme: yo hago el mal, usted hace el bien; pero, al fin y al cabo, su vida ¿de qué sirve? Usted del lado bueno, yo del malo... Ninguno de los dos servimos para nada.»

—Tienes razón.

—Ese bueno que hace mal a todas horas y de cualquier manera. Esa escena con los obreros...

—Sí. Y el muerto, porque no hubo más que un muerto. ¡Eso sí es mío! No de Galdós.

[Y el amor. No hay en toda la obra de Buñuel escenas de amor tan tiernas como las del enano Ujo y la prostituta Andara. Nunca llegará a tanta ternura ni en diálogo ni en imagen. El amor en Luis Buñuel—como en todo arte manierista—sólo se comprende entre contrarios, y aquí no hablo del viejo y la niña, tan frecuentes en su obra, ni del rico y el pobre, del bruto y la paloma, sino del

contrahecho y la mujer pública, amor sólo roto por la imposibilidad física del enano al no poder seguir la cuerda de presos. Lo monstruoso llega al alma con una ternura «evangélica» que pocas veces sobrepasará el genio cinematográfico de Buñuel. Ujo solo, abandonado en el polvo, es tan desgarrador o más que Charlot, tantas veces abandonado. Y aquí, milagrosamente, la unión de lo irreconciliable no es ni repugnante ni perversa. Damos precisamente en el blanco en el que se unen, como quería André Breton, la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo alto y lo bajo (en todos sentidos). Desaparece la contradicción por un momento, en y por el amor.]

* * *

—¿Así que no fuiste nunca empresario?

—Sí, cómo no, allá por el sesenta: representamos el *Tenorio* en el Teatro Fábregas un grupo de refugiados. Fenómeno. Yo no quería hacerlo más que tres días. Yo hacía de don Diego. Fueron tres días de llenos a reventar. Se empeñaron en seguir, y al cabo de las siete representaciones todavía nos repartimos mil pesos cada uno: Alcoriza, Bravo, Fontalans, que hizo los decorados, y unos cuantos más. A mí el *Tenorio* me entusiasma. Me parece una obra maestra, genial.

—Vi anoche *Locura de amor,* con la Guilmain.

—La Guilmain es una actriz muy buena. ¡Pero cómo vas a comparar *Locura de amor* con *Don Juan Tenorio*! El *Tenorio* es una de las cumbres del teatro. Sin eso la gente no iría a verlo desde hace tantos años.

—*L'amour fou.*

[La afición de Buñuel por *Don Juan Tenorio,* de Zorrilla, dura toda su vida, desde que lo representó, dirigido por Américo Castro, en la Residencia, hasta los años sesenta, en que interpretó a don Diego en el Teatro Fábregas. Don Juan fue interpretado alternativamente por Carlos Navarro y Antonio Bravo; don Luis, a cargo de Luis Alcoriza; doña Inés fue alternativamente Silvia Derbez y Alicia Caro; el Comendador, García Alvarez; el escultor, Julio Villarreal; don Diego, interpretado por el propio Buñuel, que dirigió la obra.]

—Ganamos cuarenta mil pesos, que nos gastamos en una fiesta que para qué te cuento. Yo ya estaba sordo, y azarado. Alcoriza me tenía que dar de codazos para recordarme mis bocadillos.

* * *

—Yo quisiera hacer una película sobre el cólera.

—Ya la hiciste.

—Bueno, una secuencia, en *Nazarín*.

—Sí, con una de las fotografías más extraordinarias que se pueden recordar de tus películas, aquella de la niña por la calle del pueblo, con una sábana. No sé por qué me acordaba del *Hamlet* de Vachtangov, cuando pasaba, en la parte alta del escenario, agitando su capa roja...

—Eso del cólera... He leído muchas novelas. Una de Thomas Mann. Quisiera que estallara la epidemia y la gente no pudiera salir de casa.

—*El ángel exterminador*. Acuérdate que allí izas una bandera que impide que la gente se acerque, precisamente porque creen que hay una epidemia.

—Tienes razón... No me acordaba... Eso corresponde a un recuerdo mío de niñez, cuando hubo cólera en España, en mil novecientos once. «El cólera de Vendrell», como decían en Zaragoza. Mi padre tomó un piso en Vitoria porque, según decían, «en Vitoria nunca entró el cólera». Por fin no fuimos a Vitoria. Pasó el temor y nos quedamos en Zaragoza; pero, de todos modos, siempre me quedó fija esa idea del cólera. Además, es una calamidad, un azote.

—De Dios. [...] ¿Con quién has trabajado más a gusto?

—Yo he trabajado a gusto con todos, pero sobre todo con Alatriste. Si hablas con él, ya verás, me tiene en los cuernos de la Luna. Que deben quitar todas las estatuas y poner la mía. Un tipo curioso. Ha hecho cosas verdaderamente formidables. Lo mismo se acuerda de una cosa como que la olvida. Una de las primeras veces que andábamos juntos me dijo: «De mí podrán decir lo que quieran, que no soy una persona seria, que soy un sinvergüenza, que soy un ladrón, pero lo que no podrán decir nunca es que soy un mal vendedor.» Y tiene razón. Con *Simón del Desierto* ha hecho cosas que parecían incomprensibles. La ha guardado hasta ahora. Y ahora salen unos ingleses que dicen que han oído hablar de la película y que quieren comprarla. Sólo dura cincuenta y cuatro minutos. Ya la conoces, no es una película fácil.

—¿Con qué la van a poner?

—Yo qué sé. Lo mismo me da, con un documental de Tanganica o con un melodrama cualquiera. La cuestión es que le ofrecieron diez mil dólares al contado y luego el cuarenta por ciento de los beneficios. Es una oferta decente. Les contestó: «Recibí su agradable ofrecimiento. Siento mucho no poder ofrecerles más que una fiesta aquí, en esta su casa, si es que vienen por México, y les prometo que me costará por lo menos diez mil dólares.» Pura mentira. Pero así es, un buen vendedor. Pero ahora la está vendiendo en todas partes a los cinco años de hacerla, y a muy buen precio. De pronto tiene dinero, de pronto no tiene un

centavo. Me preguntabas que con qué película la iba a presentar. *Simón* tiene cinco rollos. Encontró a Orson Welles en Madrid y le preguntó si no querría hacer una película para él, en las condiciones que quisiera, precisamente para completar el programa. Orson le dijo que sí, que lo que quería hacer era el *Quijote,* y Alatriste le dijo que no, claro.

—El *Quijote* en cinco rollos...

—Como no tenía copia de *Simón* en Madrid, le dijo: «Se la enseño mañana en Roma.» «Muy bien.» Y fueron. Orson vio la película y le gustó mucho. En el vuelo de regreso se pusieron de acuerdo. «Encantado.» «Usted hace lo que quiera.» «Muy bien.» «Cuando esté listo, me pone un telegrama.» «Y usted me envía veinte mil dólares, y luego, durante las cinco semanas de filmación, ciento ochenta.» Al poco tiempo, Orson Welles le manda el telegrama. Y hasta hoy. Fíjate. Ahora, hace poco, en Madrid, se encuentra con Berlanga y un muchacho, un argumentista, y queda de acuerdo con ellos para hacer una película. Muy buenos los dos. Quedan en el precio, cuatro millones de pesetas para Berlanga y un millón para el adaptador, y que les iba a dar, como adelanto, quinientas mil pesetas a uno y cien mil al otro. «¡Caray!, no llevo mi chequera encima. Nos vemos el lunes en el banco. A las diez.» A las diez en punto se encuentran los tres en el banco. Alatriste les firma el cheque de las seiscientas mil pesetas. Va Berlanga a la caja. Total, Alatriste tenía dos mil pesetas en su cuenta. «¡Ay, caray! Se me había olvidado. Es que, efectivamente, con la cantidad de cosas que he tenido que pagar... Pero no se preocupen, mañana me voy a México y el lunes tienen el dinero.» Hasta hoy. Te advierto que conmigo se ha portado de maravilla. Me pagó quinientos mil pesos por hacer una película, que entonces me gustaba mucho. Y no la hicimos. Y por eso le hice yo, gratis, *Simón del Desierto.* Y ahora me quiere regalar una casa en Cuernavaca.

—¿Es muy rico ese señor?

—Ahora me dice que tiene mucho dinero. Tiene un sinfín de negocios, como sabes. Los muebles son la base de su negocio, y una revista de esas del corazón y de los buenos sentimientos.

—¿Cómo lo conociste?

—Creo que en Madrid. No, aquí. Trabajaba su primera mujer en una película, *Ensayo de un crimen,* el cincuenta y cinco, Ariadne Walter. Luego se casó con Silvia Pinal, cuando hice con él *Viridiana, El ángel exterminador* y *Simón del Desierto.*

—Y porque te dejó más o menos libre, son las mejores.

—Y ahora está empeñado en regalarme una casa. Palabra.

—Sí, es un buen vendedor...

—Pero ¡qué vendedor! Es curioso cómo cambian las cosas. Hace

cinco años, nadie sabía quién era yo en Italia. Ahora se disputan mis películas. Todo lo que quiera. Bueno, igual o peor: en España, cuando murió Gérard Philipe, *El Heraldo de Aragón* publicó su biografía y una lista de sus películas y, al final de la misma, como es natural, hablaba de *La fièvre...,* esa que sube.

—*La fièvre monte à El Pao. Los ambiciosos,* como le pusieron aquí.

—Es una película bastante mala. Bueno, *El Heraldo de Aragón* decía que era su última película, que haciéndola es cuando le había dado el cáncer al hígado, y que la había dirigido yo. Inmediatamente llamó el gobernador al director del periódico y le dijo: «¿Qué es eso de Luis Buñuel y de hablar de él?» Total, salió el periódico, sin mi nombre. Después del premio de Venecia, tres páginas en *ABC,* cuatro páginas en *El Heraldo de Aragón...* Con lo que me molesta la gente que se da importancia...

—Han avisado a Barbachano, desde Nueva York, que te van a dar un premio a ti. Un premio católico. ¡Y quieren que vayas a recibirlo!

—Evidentemente por *Nazarín.*

—¿Y vas a ir?

—¡No faltaba más! Dile a Barbachano que vaya él.

* * *

—Me has repetido que las películas que has hecho con mayor libertad han sido *La edad de oro* y *La Vía Láctea.* No he visto la última. Pero los argumentos tienen cierta relación.

—De una forma descompuesta. No son argumentos lineales.

—Bueno, y referentes a lo religioso...

—Sí. Son las películas más religiosas que he hecho: *La edad de oro* y *La Vía Láctea.*

—Por eso tengo tanto interés en ver la última, a ver si, efectivamente, es el asunto y no la forma lo que te hace creer que son las películas más libres y más importantes.

—Sí. Las dos más libres sí lo han sido.

* * *

—Nuestro tiempo es evidentemente el de la confusión. Lo hemos dicho. Tu confusión: el Buñuel de *La edad de oro* frente al de *La Vía Láctea.*

—El Buñuel de *La edad de oro* es un hombre que está seguro de sí mismo y de sus ideas. Que ha encontrado la meta, que ha encontrado la verdad. Esto es auténtico y no hay nada que... Por tanto, luchemos contra lo que odio. Soy anti. Vamos a luchar

contra todo lo que odio. Y es un filme claro, decidido, sin misterio. Nada. Muy surrealista desde luego, pero no hay misterio. Mis ideas se ven clarísimas. No las mías, las ideas del grupo surrealista se ven perfectamente. Todo lo que tiene de anti-tal, anti-familia, anti-patria, anti-religión, anti-todo, están expresadas clarísimamente, es muy violenta. Han pasado cuarenta años, y da la casualidad de que sigo siendo el mismo. Yo no creo ni más ni menos que hace cuarenta años. Soy el mismo, tengo mis ideas, evolucionadas desde luego, pero hoy encuentro el mundo subvertido, los valores que eran antes positivos, ahora son negativos, las partes de derecha ahora resultan de izquierda. Hay un momento de confusión tremenda en el mundo. No sabemos adónde vamos. La verdad es inasequible y no creo en ella. No creo que la verdad esté en ningún sitio. Me molesta personalmente, intelectualmente, la gente que ha encontrado la verdad. O sea, en cualquier doctrina, o en cualquier grupo social, o... Y *La Vía Láctea,* siendo yo el mismo, tiene un aspecto, una forma ambigua. En el fondo, creo que se ve muy bien que no he variado, pero hay aspectos que pueden atraer la ira o el desprecio de gentes que me ven a base del plan anti, ¿verdad? Y que digan: «¿Por qué trata de este tema que es odioso?» Eso puede producir alguna deserción, incluso entre mis amigos. Yo creo que soy el mismo, y la ambigüedad del filme es la ambigüedad de nuestra época, sin proponérmelo.

—Está perfectamente claro... Esa ambigüedad es lo único que podemos manejar todavía hoy. Ahora bien, lo curioso es que son exactamente los mismos temas que te apasionaban hace cuarenta años.

—Sí.

—Es decir, de hecho, hagas lo que hagas ahora (ni fue *La edad de oro* tu primera película ni ésta será la última), se puede decir tranquilamente que de los veintinueve a los sesenta y nueve años, en un curso de cuarenta años de cineasta, empiezas y acabas con el mismo problema en el que te embarcó tu juventud y tu niñez.

—Sí. Religión y surrealismo. Jesuitas y surrealismo.

—Es decir, el Papa y Breton.

—Sí. Me adhiero todavía hoy, totalmente, a la ideología surrealista. La de los jesuitas ha desaparecido, pero me marcaron indudablemente.

—Cristo y Sade murieron hace mucho tiempo, y fíjate la que siguen armando.

—Es una experiencia extraordinaria en mi vida. Y me marcó para siempre.

—E igualmente, cuando ha desaparecido oficialmente el grupo surrealista, no han desaparecido tampoco sus ideas.

—Sí. Las ideas siguen ahí intactas. Están en vigor. La revolu-

ción estudiantil en París, a mi juicio, fue completamente surrealista, completamente. En mi época, los surrealistas éramos veintiuno en el grupo. Veintiuno, máximo. Había un yugoslavo, había cuatro o cinco que eran subministros y... En Japón había un grupo surrealista, en Canarias otro, pero, en París, éramos veintiuno. Y los estudiantes eran ochocientos mil. Esa es la diferencia. ¿Adónde vamos? ¿Qué es lo que quieren destruir? Religión, patria, familia, capital. Es lo mismo. Es la misma ideología. Las consignas, los *mots d'ordre*: «La imaginación, al poder.» Me acuerdo de que alguien hablaba de Cristo en un artículo titulado: «À bas la putain de Nazareth», y la «putain» era Cristo. En la Sorbona había un letrero: «Abajo la vaca...», no decía la «putain», no me acuerdo, pero era un *slogan* contra Cristo. Todo parecidísimo. Los surrealistas flotando entre anarquismo y comunismo. O sea, que estamos en vigor. Los surrealistas han salido a la calle ahora con la revolución estudiantil en París. El surrealismo no ha muerto. Y en poesía aún tiene que dar la última palabra, otra última palabra. El grupo ha desaparecido, los fundadores y mantenedores del surrealismo han muerto casi todos, pero el mundo ha reaccionado. La gente de entonces tiene hoy día setenta y cinco o setenta y ocho años. Estoy seguro de que no piensan como cuando los escándalos de Zurich, pero siguen siendo los mismos.

—Tal como querías, como has deseado siempre, has vuelto a hacer en *La Vía Láctea* una película de puros *gags,* uno tras otro, sin pretender demostrar nada.

—Las herejías...

—Sí, pero no estás ni en pro ni en contra de ellas. No demuestras nada. A menos que lo que te hayas propuesto sea probar que la versión apostólica y romana no deja de ser otra. No hay progresión en la historia. Sigue ésta un camino, el de Santiago, como el Lazarillo de Tormes cuenta su historia según la sucesión de sus dueños. Has hecho una película picaresca en el sentido en que se puede definir una novela del mismo tipo, y, como en el famoso relato, al fin, tal como Lázaro se casa y vive sus cuernos, haces que tus dos peregrinos se vayan con la puta a festejar la palabra «fin» en las profundidades de un bosque.

—No, no creas. Primero hice fichas de las herejías. De todas las que encontré, que no son pocas. Las herejías nacen de los misterios. Hay seis grandes misterios. Los unos son del dogma mismo; los otros, de las dificultades, de las contradicciones. En la película trato de seis herejías. Tres grandes: la del misterio de la eucaristía (la transubstanciación), la de la doble naturaleza de Cristo y la de la Trinidad. Las tres menores son la de la aparición del mal (maniqueísmo), la de la libertad de la gracia y la que engloba todos los misterios de María. No es poco, y claro está que

los trato a mi modo. Ya sabes que Cristo no me merece ninguna simpatía y que, en cambio, tengo toda clase de respetos hacia la Virgen María.

—¿A qué edad leíste *La vida de Jesús,* de Renan?

—Creo que a los dieciséis años. Me hizo una gran impresión. Sobre todo lo de los seis o siete hermanos de Jesús. Ahora, por gusto, la estoy releyendo.

—¿Y cómo surgió la idea de *La Vía Láctea*?

—Fue en Venecia, cuando la presentación de *Belle de jour*. Le pregunté a Carrière: «¿Qué le parece hacer una película acerca de las herejías?» Aceptó. Nos fuimos a Madrid y luego al Parador de Cazorla. Allí estuvimos cinco o seis semanas, y quedó listo el primer guión. Regresamos a París. Yo creí que eso no le podía interesar a nadie. Pero lo leyó Silvermann. Me dijo que la hacía. Volví a México cinco o seis semanas. Acabé el guión. Regresé a París e hicimos la película.

—¿Cuándo?

—En mil novecientos sesenta y siete.

—¿Por qué cuando el cura está escuchando en el pasillo, de pronto le vemos en el interior del cuarto?

—¿Qué?

—En la escena con la virgen en la cama y el hombre en la otra...

—¿Qué?

—¿Por qué el cura lo mismo está dentro que fuera?

—¡Ah! Porque a mí me sucede lo mismo. Siempre que me habla un cura detrás de la puerta, de pronto está dentro de mi habitación, y de repente ya no está...

—En *La Vía Láctea* únicamente te refieres, o muy principalmente, a la religión.

—La religión, dogmas y herejías.

—Y a la política la dejas en paz.

—A la política no creo que...

—No, no. Ni la Policía, ni los padres, ni nadie.

—No.

—Sólo se te ha quedado fijado lo de tu juventud y lo de tu vejez.

—Sí. Aceptarás que es difícil, tratándose de herejías, meter a la Policía. No se puede.

—Claro. Lo que quiero decir es que lo que yo veo ahí es la eterna vuelta: tú vuelves exactamente a tu niñez total con *La Vía Láctea*.

—Sí. Eso sí.

—Porque entonces tú no tenías nada ni contra la familia, ni contra la patria, ni contra la Policía.

—Ni contra nada. No sabía lo que era política ni nada hasta los

diecisiete años. Claro, es verdad. No podía estar contra la Policía ni contra nadie. Ni contra la familia, al contrario, encantado con la familia. Aunque en esto soy una mala nota para los surrealistas, había que odiar a los padres para ser surrealista. No. Pero es verdad. Vuelvo a la religión, es lo único... Ahora, podría ser también que la misma película se aplicara a la política y al arte. Pero no sé. A mí la política no me interesa nada. Es decir, me interesa, claro. Estoy enterado más o menos de la política en el mundo y... Pero no sé.

—En cuanto al arte... La que ibas a armar, Luis, si quisieras meterte con el arte. Ahí te quisiera ver.

—¿Con el...?

—Con el arte.

—Ah, bueno, el arte...

* * *

—Antes de salir de París llamé a unos cuantos, ocho en total, para ver la película. Hernando Viñes y su mujer, Manolo [Angeles Ortiz], Cortázar, que viene con dos mujeronas: me presentó, pero con mi sordera no me enteré de quiénes eran.

—Sigue. ¿Y qué?

—Es la primera vez que Carlos [Fuentes], que siempre está entusiasmado y hace grandes elogios y ha dado conferencias por ahí, hasta en Italia, sobre mis películas, no me dijo nada. «¿Qué?», le pregunté. «Estoy desconcertado. Tengo que volver a verla.» Como con las prisas y todo eso Cortázar ya se había ido, le pregunté a Carlos: «¿Qué dice Cortázar?» «Que es una película pagada por el Vaticano.» Ya lo verás. En cuanto a la mariología, me ciño desde luego totalmente al dogma, estoy encantado. La vio un domingo el padre Peña. También le pregunté: «¿Qué?» «¡Uy! ¡La que se va a armar entre nosotros!» También estaba un jesuita. «¿Qué van a pensar las altas autoridades eclesiásticas?» No hizo más que inclinar el pulgar hacia el suelo.

—Estarán encantados.

—¡Claro!

[Le enseño la carta de María Teresa León en que, tras haber visto *La Vía Láctea,* lo trata de «católico y apostólico». «Y romano», remacha. Ríe.]

—Nunca he sido más ateo.

—Acabo de volver a ver *Nazarín.*

—Ahora, en *La Vía Láctea,* hilé más delgado. Y todos, menos el crítico de *La Croix,* han aplaudido. La noche del estreno subieron a hablar algunos de mis viejos amigos. Aragon dijo: «Todo está dicho.» Elsa se deshizo en elogios.

[Y vuelve a la carta de Rafael y María Teresa.]

—Les dices... Le dices a Rafael que yo he dicho que cuando llegue a nuestra edad «se mire en un espejo y piense en el mañana, en la muerte, en lo que puede ser, en lo que seremos... Que piense...»

—¡Hijo! ¡Lo que te habrás divertido haciendo esa película!

—No lo sabes bien.

—Me lo figuro.

—Sí. Le dices a Rafael—a María Teresa no, porque no tiene sentido del humor—, le dices a Rafael que, muy compungido, te dije: «Hay que volver a las creencias que nos inculcaron nuestros padres. Nos acercamos a un término que no sabemos qué nos reserva...»

[Cara compungida, los ojos al cielo, juntas las manos.]

—Claro que en seguida me desmientes. Rafael sí tiene sentido del humor. Tal vez primero te diga: «¡Ese animal!», o «¡Ese bruto de Luis!» Pero luego se reirá. [...] Siempre he sonorizado mis películas. Con música de otros, claro. A mi gusto. Pero ahora, en *La Vía Láctea,* por primera vez he puesto el «genérico»: «Sonorización de Luis Buñuel.» Conste que no hay música. Le puse sólo un refrán gregoriano a un texto latino que me dio Dámaso Alonso y que cantan unas monjas. Muy bonito.

[Damos una vuelta por su jardincillo, rodeado de altas tapias. Vemos su higuera.]

—La quería así para *La Vía Láctea.* Me ponía aquí. Jesús la maldecía. Tomaba luego el suelo: las hojas caían, amarillas; subía la cámara y se veía a Jesús del otro lado de la higuera desnuda. Como no hay higueras alrededor de París, Silvermann me aseguró que tenía un truquista formidable en Londres, que no me preocupara, que saldría estupendamente bien. Total, después de haberme dicho que estaba muy bien, hubo que suprimir la escena de la película.

[Damos unos pasos.]

—No huele (por una rosa).

[Le encanta la hiedra que recubre las altas paredes del estrecho jardín. Me señala la pared del fondo, la más alta:]

—Los vecinos hicieron quitar la hiedra. Debía de quitarles luz. Es una lástima. Silvermann me decía estos días que me ofrecía seis meses en Europa. Donde y como quisiera. Que pensara una película, la hiciera o no. Rehusé, claro.

[Miro alrededor. El espacio encerrado.]

—A mí no me gusta salir de aquí.

[Recuerdo San José Purúa, encañonado; sus personajes, encerrados; lo que hablábamos antes, de las memorias:]

—Nadie puede salir de sí.

—Sí puede uno hablar de los demás... Por eso escribo novelas y tú haces películas. Sólo así nos asomamos al mundo.

[La hiedra de libros de las paredes de mi casa.]

—Pero—le digo—nadie puede hablar, de verdad, de sí mismo. Nadie se atreve. Contamos cosas que pueden tener interés (Collingwood, Gaos, Einstein, Churchill), pero acerca de sucesos exteriores. Nosotros, dentro, ni pío.

—¿Por qué?

—Ya te lo dije antes, ante todo por cobardía. Y, si no, intenta filmar tu biografía.

—No soy Fellini.

—No, en serio. Nadie habla de verdad de sí mismo.

—Sí, puede uno hacer que un pastor analfabeto se acuse de haber querido matar a su padre o a su hermana. Pero nos da risa. De verdad, lo que pasa es que no está uno nunca de acuerdo consigo mismo.

—Lo primero que habría que saber es cómo se es. Y lo creo bastante difícil. Uno está siempre encima de sí mismo, teniendo buen cuidado de no dejar filtrarse nada que pueda denunciarlo.

—Pues yo, por mi parte, me pasaría el tiempo hablando mal de mí. Con razón.

—Pero no lo haces. No, no hay quien escriba de veras sus memorias. Ni Rousseau ni Gide. Nadie. Callan mucho más de la mitad. Varios editores me lo han propuesto. Siempre me negué, y me negaré. Prefiero escribir novelas. ¿O tú escribirías tus memorias?

—De ninguna manera. Empezando porque, te repito, hablaría muy mal de mí mismo. De los demás sería otra cosa. De algunos hablaría bien.

—¿Aun sabiendo que son unos hijos de puta?

—Sí. Si fueran amigos míos. ¿Y por qué será así?

—Por cobardía, repito. El hombre, ante todo, es cobarde. Dejemos en segundo lugar la hipocresía.

—Pero hay hombres... Lo que está mal hecho es la sociedad. Algo vergonzoso. Horrendo. El hombre no es malo. Es la sociedad.

—No ha caído del cielo. Leía un texto de Sade en el que asegura que Dios creó la Tierra para el mal...

—No. No. Para el bien y para el mal. Ambivalentemente.

—Pero así aceptas la existencia de Dios.

—No.

—¿El Bien y el Mal surgidos de la nada?

—¿Por qué? ¿Por qué Dios solo?

—Por eso no escribimos nuestras memorias. No podemos discernir...

—Sí. Tendría demasiadas cosas malas que contar de mí.

—Ya lo has dicho dos veces.

—Es que empezaría y no acabaría. Diría, por ejemplo, como Sade: «Quisiera que Dios existiera para escupirle a la cara.» ¿Por qué hacer sufrir a los animales? ¿Por qué hacer sufrir a los niños? Todavía a los hombres... Son malos y se lo merecen. Pero a los animales..., a los niños. No se lo perdonaría nunca, si existiese.

[Vienen a verle dos personas, extremadamente amables, desde Madrid, para quedar de acuerdo acerca de la filmación de *Tristana*. Los recibe muy amablemente. Les da bien de comer y beber. Les pasea. No les dice que no, les da largas (las circunstancias actuales le favorecen: estado de excepción, inseguridad, etc.). Aparte me asegura que no quiere hacer la película. De ninguna manera. Pero invita a comer a su coadaptador, Julio Alejandro, y, por lo que dicen los posibles productores, están, de hecho, seguros de que, tarde o temprano, Buñuel irá a Toledo a realizar la película. Yo también. Pero me lo niega, quiere aparecer siempre seguro. Sin contar que, auténticamente, ahora no iría a España. Una de las razones por las que le gusta estar aquí es la seguridad, dentro de lo que cabe, de nuestro mundo actual. ¿Quién contaba que el año pasado se largó a Bélgica desde París cuando las revueltas de mayo y junio? Curioso este hombre partidario convencido de la revolución social violenta y dispuesto a salir corriendo a la primera escaramuza...]

—No. Yo haría *Tristana*. Me gusta. Cambiaría el final. No se iba a molestar Galdós, y, si te parece, pondría—para salvar la verdad—«inspirado en Galdós», ¿no?

—Sí.

—Pero a lo que no estoy dispuesto es a pasar examen. A que lean y aprueben. Me dicen que sí o que no. Y filmo o no.

[Se descubre: ya es él. El mundo a sus pies. Acaba de rechazar medio millón de dólares. Quiere hacer lo que quiere. Solo. Sin eso está mejor aquí. En su casa, no haciendo nada más que figurarse películas o secuencias solas, a solas. Esperando.]

—No haré más películas sobre religión ni erotismo.

—¿Y *Tristana*?

—Bueno. Pero hay poco de lo uno y de lo otro.

—¿No decías que no ibas a hacer más películas?

—Soy un hombre débil. Pero ya les dije que sólo a condición de que me dejen hacer lo que me dé la gana. Y no es por dinero. Ya ves, he rechazado estos días cuatro películas que, por lo menos, me iban a pagar cuatro veces más que por *Tristana*.

[De pronto, Luis se va a San José Purúa, solo—dos, tres, cuatro días—. No dice nunca, ni a su mujer, qué día volverá; a veces habla por teléfono; otras, no. No hace nada. Se levanta, como siempre,

hacia las siete. Da un paseo. Desayuna, se tumba, tal vez trabaja. Esta vez ha hecho el final de *Tristana.*]

—¿Tú crees—vuelve a preguntar—, ya que cambio el final, que puedo poner «inspirado en Galdós»?

—Sí, hombre, sí.

—Por respeto a don Benito.

[Día 18 de abril de 1971. Comida en casa de Buñuel, con Silvermann, Fernando Rey, los Alcoriza, que se pegaron para conocer a Zapata, el productor de *Tristana*: un madrileño de edad media y de la Edad Media: «¡A mí, los Alpes! ¡Vivir en Venecia!» Sí, pero cuando se habla de España le brota un nacionalismo feroz y un amor exclusivo por las judías con chorizo, que pasma. Choque violento. Un segundo me dejo llevar por la furia: «¡No hay comida como la española!», repite furibundo. Me doy cuenta y me trago a mí mismo. Me ayudan Raquel Alcoriza y Silvermann.

Con Silvermann hablo diez minutos. ¡Qué gusto hablar con un hombre que ha estudiado latín en serio! Lo digo sin ironía. Luego se ha dejado cazar por el cine y el dinero. Mas no importa: el fondo queda. Hablamos un momento del problema judío. «Hay que haber conocido lo que eran los judíos en Polonia: parias. Y, en el fondo, Marx y Herzl no buscaron otra cosa en su vida más que la solución del problema judío. Uno quiso resolver el problema internacionalmente, y surgió el marxismo; el otro, de una manera nacionalista, y surgió el sionismo...» «Sí, y tal vez hayan fracasado los dos.» Hablamos de Malraux, de Aragon. «Nunca fue comunista. No hay más comunismo que el soviético», dice. De Buñuel: «Nunca ha sido anarquista ni comunista; en el fondo, es un viejo liberal decimonónico.» De Estados Unidos: «Donde hay libertad total para no hacer nada.»

Fernando Rey está terriblemente desengañado de todo. Me cuenta de su padre (el que fue coronel Casado, jefe de la Artillería republicana, y no el de la última rebelión anticomunista de 1939); vive—ochenta y siete años—en Madrid. «Es curioso: nunca nadie le ha preguntado nada de la guerra... Ayudante de Azaña, por el arma de Artillería. Estaba de servicio el 19 de julio. Se presentó un miliciano en la Presidencia. «¡Quiero hablar con el señor Azaña! ¡Quiero hablar con el presidente!» «No se puede.» «¡Quiero! ¡Acabo de matar al general Fanjul!» «No es cierto: Fanjul fue juzgado y fusilado. Un momento.» Entró el coronel a hablar con el presidente: «Ahí hay un hombre que quiere hablar con usted, señor presidente. Dice que ha matado a Fanjul.» «Dígale que no recibo a asesinos.» Azaña estaba terriblemente impresionado por lo que estaba sucediendo en el Cuartel de la Montaña. «Sí—le digo—, es una frase que retrata bien a Azaña.» Fernando Rey no

espera nada de España ni del mundo. Lo mismo que Silvermann, está atribulado por la ferocidad de la violencia desatada en todas partes. Cuenta de Colombia, donde filmó una película hace dos años, y de las fotografías que vio, inauditas. Violencia y confusión del mundo actual, sin que se avizore remedio alguno. «Vivir lo mejor posible—dice Silvermann—. Lo triste es que la vida sea tan corta.»

Buñuel se reafirma en su nuevo antisovietismo, que decanta de la lectura de *Pabellón de cancerosos*. «No sabíamos nada, no sabíamos nada...» Lo miro con cierta ironía. ¡Hacerse de nuevas a estas alturas! Sabía perfectamente a qué atenerse, pero estaba de acuerdo con la manera estalinista de organizar el mundo, siempre que no tuviera que ver con él.

Silvermann le ofrece que le borren de la «lista negra» norteamericana si se compromete a hacer para él una película (gratis) en Nueva York. «¡De acuerdo!» «Ustedes son testigos.» «Y poner a Dalí en su lugar.» «No eres capaz.» «Quién sabe... Y llego allí con bigotes.» Se los retuerce en el aire. Estoy seguro de que no aceptaría trabajar en Estados Unidos, ni hacer una película gratis, tampoco. Pero si Silvermann lo consiguiera («Está loco», me dice), sí le haría una película aquí, en Madrid o en París. Nunca en Estados Unidos.]

—Habla aquí, en esta biofilmografía tuya, del sentido erótico de la religión.

—Sí. Sí. Tiene un sentido erótico la religión.

—¿Qué entiendes por eso?

—El sentimiento del pecado.

—¿Y qué tiene que ver el pecado?

—El sentimiento del pecado en el acto sexual, por ejemplo. En cualquier cosa relativa al sexo.

—Pero ¿qué tiene que ver eso con la religión?

—Mucho, mucho. Porque es el pecado del mundo; hay pecado porque hay religión, ¿no? Sin religión no habría sentimiento del pecado. Cada religión tiene su sentimiento del pecado, de lo que es tabú, de lo que no lo es. Y yo he tenido siempre la idea de que el acto sexual siempre es un poco tabú. Hay en él pecado. Pecas. Pero ahora yo no peco ya en absoluto, me da igual. Pero siempre me ha quedado ese sentimiento. La única interviú de verdad, sobre mi ateísmo y esas cosas, se la di a un jesuita de Zaragoza, ahora, en París. Les ha gustado tanto, que en vez de publicarla en Zaragoza, *Hechos y Dichos,* la van a dar en su revista principal en Madrid. Por lo visto, me creen «recuperable». No se enteran. No quieren ver las cosas como son. De verdad, creo que es el único al que le he dicho la verdad.

—Claro, jesuita y de Zaragoza.

—No, es navarro o vasco, creo. Se llama el padre Artela Lusuviaga, S. J.

[Se le llena la boca de gusto al pronunciar S. J.]

—¿Y en política?

—Ya te dije que estoy confuso.

—Y yo. Y un tanto avergonzado, que es una manera de lo mismo.

—No sé qué pensar acerca de lo que sucede, y eso que para mí los problemas que a vosotros los demócratas os tienen en vilo, a mí no me importan. Y no me importan porque me explico, y me expliqué, muy bien el pacto germano-soviético. Mira que mandarles unos oficialillos a Stalin mientras Chamberlain y Daladier iban a ver a Hitler..., y lo de Hungría y lo de Checoslovaquia.

—Bonito para un nihilista.

—Pero ya te dije que sólo es cuando cierro los ojos, no soy demócrata. Creo en las dictaduras, fui estalinista hasta su muerte. Creo que luego hicieron muchas tonterías.

—Como con Napoleón, en Francia. Pero siguen las enes en todas partes.

—Porque eran de piedra. Rusia se defiende. Sigue cercada. Después de Checoslovaquia hubieran seguido Polonia, Rumania... Eso está claro. Pero hay muchas otras cosas que no lo están.

—¿Cuáles?

—No sabría decírtelas.

—Esta es una parte de la confusión.

—Sí.

* * *

[Regresó anoche Buñuel de Madrid, y comimos hoy juntos en el Parador. Está igual. En seguida le pregunto por su entrevista con Franco.]

—Bien, muy bien. Es un tipo estupendo. Con una visión... Fenomenal tipo. Muy simpático. Estuvimos hablando media hora. Pero lo que más me gustó es que, cuando me marchaba, se acercó a la puerta y gritó: «¡Carmencita, haz una tortilla con chorizo para Buñuel, que se marcha!» Muy español, muy español.

[Le gusta tanto, que media hora más tarde me lo vuelve a contar, con una variante: «¡Carmelita! ¡Carmelita! Haz un par de huevos fritos para Buñuel, que se marcha.»

Dice que ha contado a todo el mundo que he escrito un libro acerca de España en el que me meto terriblemente con la comida española. Y de cómo han protestado todos.]

—De lo demás, bien. ¡Pero de la comida! Ducay y Gurruchaga me han ofrecido lo que quiera para que haga una película. Cuando

vengas a casa te enseñaré el contrato: lo que yo quiera, cuando yo quiera y donde yo quiera.

—Chico, estás como niño con zapatos nuevos. Y luego dices que no te gusta el cine.

—A mí no me gusta el cine, de verdad. No voy nunca al cine, como no sea para ver la película de un amigo.

—Bueno, pero hacerlas...

—¿Hacerlas? Que la cámara aquí, que allá, decirle a un actor: «¡Más pasión!» [Se me acerca.] A ver, di: «Te amo.» No. ¡Con más fuego! «¡Te amo!» Un asco. Ni hablar. No digo que si dentro de dos o tres meses me aburro mucho, no vaya a Madrid o a Francia y haga «mi última película». [Se ríe.] De hacer alguna, haría la que he escrito con Carrière, que es la que más me gusta: *Le charme discret de la bourgoisie*.

—¿Y *El monje*?

—Se lo di a Kyrou.

—Lo siento. Siempre creí que acabarías haciéndolo. ¿A quién viste?

—A nadie. Pero fui por primera vez a Andalucía, que no conocía. Me gustó mucho. Me invitaron Ducay y Gurruchaga. Viajé mucho. Fui a Ginebra, y vi a Finkie.

—¿Y a su mujer?

—No. Estaba en México.

—¿Aquí? No nos avisó.

—Creo que me dijo aquí. No es seguro, tal vez fuese sólo a Norteamérica. Tienen un niño de meses. Vino aquí con permiso de su marido.

[Hablamos de Gustavo Pittaluga, mal herido de la garganta; de Ana María.]

—No vi a nadie. El día de la manifestación en favor de Franco bajé a los jardines del Palacio Real, esos que no existían en nuestro tiempo. Vi pasar más de ciento cincuenta mil personas que regresaban, otros tantos se fueron por Arenal... Muchos jóvenes, muchos, de dieciocho o veinte años. Contentos. Te he traído un póster, de *Paris-Match,* con Franco saludando, y Carmencita. Es un tío.

—Aragonés.

—No, hombre, es gallego. Pero, eso sí, vivió mucho tiempo en Aragón.

—¿Y no viste a nadie?

—No.

—¿Ni a Urgoiti?

—No. No vi a nadie. Al doctor Barros, que al fin y al cabo es el albacea de la familia. No, a nadie. A Sánchez Ventura sí lo vi una vez. Como siempre. Está igual. Viaja mucho. Con su hijo. A

Gustavo no le quise ver. Está mal. Ducay y Gurruchaga se han separado. Lo de Epoca Films no creo que vaya muy bien. No, el de los cuartos sigue con lo suyo. No, Conchita [Buñuel] no vino esta vez, está en Zaragoza. Tiene una nieta, muy bonita, y está loca con ella. Mi familia te recuerda mucho. Mi sobrino, Aranda, te manda muchos saludos.

—¿Y Ernesto?

—Le vi mucho. Hasta fui a cenar a casa de su madre... Ya sabes: «Dicen que se han reunido quinientos capitanes...» «Dicen que el general X se ha puesto de acuerdo con...» Todos los chismes. Nada.

[Bebe otro martini, y yo me quedo con mi whisky. Los alifafes:]

—Yo preferiría la vejez, de veras. ¿Tú no?

—Sí.

—Si no fuese porque a lo mejor no te despiertas mañana. Figúrate que empiezo una película, y a la mitad, ¡zas! Es una lástima porque ves mejor las cosas, pero que si la diabetes, el corazón... Una puñeta.

[Se acerca el dueño con un periódico.]

—Mire, don Luis, le han dado otro premio. ¡Enhorabuena!

—¿A ver? ¿Quién? ¡Ah, sí, la Asociación de Periodistas! Muchas gracias.

[Le devuelve el periódico.]

—Con *Tristana* me equivoqué. Dije: «Será un gran éxito en España. Vendrán las tías gordas y los viejos, y les gustará. En Italia, también; algo menos, pero también. Y en Suramérica, no digamos. En Francia, a medias.» Y ya ves, los mejores artículos y el más comprensivo, norteamericano.

—Nunca se sabe para quién se trabaja.

[Vamos a comer. Bebe vino. Me da envidia. Hablamos de lo de siempre. Y algo de política. Se queda pasmado al saber que Moya Palencia y Rabasa son ministros.]

—¡Estoy en el poder! ¡Mañana mismo voy a pedir que me nombre...!

—¿Viste a Aragon?

—No. Al que vi como siempre, haciéndose el distraído, fue a Sartre [lo imita, con su ojo desviado y salido, lo que le resulta fácil] empeñado en que lo detengan, vendiendo su periódico *La Cause du Peuple: «¡La Cause du Peuple!»* Pero que si quieres... ¡Qué lástima! ¡Adónde hemos llegado! Ya ves. Lo de Polonia, lo de Cuba. A los años mil era de suponer que la gente trabajaría menos y viviría mejor, y ya ves.

—Sí, es lo que hemos visto siempre. Nuestro tiempo no fue mejor.

—Fumo, fumo y no debiera fumar.

—Bueno, vámonos.
—Sí, que a las seis viene Alcoriza.

* * *

[Al volver a casa no puedo borrar la imagen de Buñuel, apoyado en la reja de los jardines que comunican con el Campo del Moro, mirando pasar aquella gente española de hoy:

El viejo está asomado en un balcón
de la Torre de Madrid
viendo la manifestación
enorme frente al Palacio Real.
Cuando empieza a disolverse,
baja. Se acerca a mirar
a los que vuelven
satisfechos, contentos
de haber visto la mano
en alto
a Franco.
La mayoría son jóvenes
de dieciocho a veinte años.
No quisiera creer
lo que está viendo:
está mirando
desfilar su pasado.
¡Haber vivido para esto!

Allá, debajo,
gris de invierno,
la Casa de Campo.]

—Sí, yo soy don Lope. Ha venido a ser mi historia. Muy liberal, muy anticlerical al principio, y, a la vejez, sentado en una camilla tomando chocolate, ¡qué maravilla de chocolate!, hablando con tres curas. Y la nieve, afuera.
—Así es como debía acabar la película.
—Así acababa. Pero quedaba la venganza de Tristana en el aire.
—De todos modos, hubiese estado mejor: las muletas de la coja, dale y dale, como los tambores de Calanda.
—Ya estoy de tambores hasta la coronilla. Pero don Lope soy yo, sentado con tres jesuitas. Ahora que fui a Madrid, estuve en una casa, una residencia que tiene la Compañía en El Viso para escritores jesuitas. Tienen muchas. Vinieron a buscarme. Hay uno, el padre Alberto, que está haciendo una tesis sobre mis películas... Allí comimos, discutiendo. Conocen mis películas al

dedillo: ¡ríete de cómo las conoces tú! Muy agradables, muy sencillos, y yo hablando con ellos de tú a tú... ¡Quién lo habría de decir! Me preguntaron acerca de mi estancia en los jesuitas de Zaragoza. Ahora aquello está totalmente tumbado. ¡Qué solar! Vale millones y millones de pesetas. Una enormidad. Les dije que durante el último año siempre comí de rodillas. Mentira. Cinco días, sí. Luego, al día siguiente, se lo hice decir: que era mentira. Pero, de verdad, una gente estupenda.

[Hablamos de la posibilidad de hacer una película: *Au rendez-vous des amis*. Vino a cuento al hablar de Arrabal y su película *Muera la inteligencia*. «Está bien.» Y hablamos de Arrabal, y le digo que sería muy buen personaje para una película suya—físicamente—, y de ahí nos extendemos a ver quién de los amigos nuestros todavía vivos podrían—y querrían—trabajar en la película. Se amontonan vivos y muertos:]

—Breton, no, de ninguna manera. Man Ray, no sé. Pero Max Ernst, de mil amores, y Aragon, ¡figúrate!

—Hacer una escena entre Aragon y Breton...

—Elouard, tal vez, y Miró. Bueno, de los pintores, Viñes. Y Manolo. Claro, Manolo [Manuel Angeles Ortiz], como le decían en su tiempo en los periódicos de París: *la coqueluche des salons*. No había reunión ni borrachera donde no estuviera él. Se acostaba con todo el mundo. Una vez estuvo en el campo, en casa de una persona muy sonada que tenía una hija de maravilla, de ensueño, y se acostó con la hija y con la madre, que también tenía lo suyo. Total, que se enteró el señor y hubo un lío de los mil demonios. El hombre era persona importante, y fue a ver a Chiappe, el prefecto de Policía, el cual mandó llamar a Manolo. Lo recibió seco, de pie, y le dijo: «Tiene usted veinticuatro horas para abandonar Francia.» Manolo fue a ver a un abogado, quien le dijo que de ninguna manera, que no se le podía echar así como así, por un capricho. Y Manolo se quedó. Y ahí sigue. Estaría dispuestísimo. No habría ninguna razón para no meter en la película a otros, aunque no fueran del grupo de aquella época en París: Alberti, Sánchez Ventura, a ti y a Mantecón.

—Hombre, claro. Y a Roces.

—¡Qué película! Y a Picasso. Y a Llorens Artigas.

—Todos los que quedan de la Cueva de los Ladrones, y del desembarco, y de la fiesta de *La edad de oro*.

—Sí. Pero el protagonista sería Arrabal, en un papel como de los nibelungos. Porque Arrabal es un nibelungo. Con su cabezota, su cuerpecito y su barba sería magnífico.

—¡Qué película! Sería un éxito fenomenal.

—Esta tarde, a las seis, tengo la visita de un gran director mexicano.

—¿Quién?

—Luis Alcoriza.

—¿Tiene mucho trabajo?

—¡Uff!, todo el que quiera.

—Va a hacer *Zona sagrada,* con María Félix.

—Pues no lo sé. Fíjate que María Félix, cuando trabajó conmigo, era el espejo mismo de la profesional: obediente, servicial, un encanto. Pero ahora quiere salir en todos los planos, ver el *script,* hacer el *cast.* A lo mejor, Alcoriza renuncia. Hace doce años que no me ofrecen, en serio, hacer una película en México. La razón no es sólo el nacionalismo. Dejando aparte a Alatriste, yo nunca he podido hacer aquí lo que he querido. Ahora tal vez sería distinto, pero no quiero hacer más películas.

—Bueno...

—No, de verdad. Lo que más me espanta es pensar que pudiera empezar algo y no acabarlo.

[Comemos en casa de Buñuel. Le llaman los Hakim por teléfono desde París. Jeanne se desespera porque Buñuel no quiere ponerse al teléfono.]

—Diles que me escriban. Yo no hablo por teléfono.

—Pero ya les dije que te gustó.

—¿Que me gustó qué?

—*La chienne.*

—*¡Merde!* Que no les hablo, que me escriban a Madrid.

[La historia es bastante divertida. Cuando hace un par de meses estuvo aquí Dassin para preparar la realización de *Bajo el volcán*—novela que le gusta mucho a Buñuel, de la que hizo un intento de adaptación, pero que nunca se decidió a realizar—, el director norteamericano vino acompañado de un gerente de los productores y su esposa, los Hakim, que están deseosos, pagándole lo que sea, de que Buñuel les haga otra película, a la vista de los millones que han ganado con *Belle de jour.* Hablando hablando, había salido a relucir Renoir, y Buñuel dijo cuánto le había gustado, en sus tiempos, *La chienne.* Me río, y le digo: «Estaría bien que habiendo empezado con *Le chien,* acabaras con *La chienne.*» El productor ejecutivo le preguntó si le gustaría volverla a hacer. Con su sordera, Buñuel no entendió la pregunta, y contestó, pensando siempre en lo que le había gustado la película de Jean Renoir: «Mucho, mucho.» Aquel hombre regresó a París, y en unos días los Hakim volvieron a comprar los derechos de la novela de Georges de la Fouchardière. Llamaron inmediatamente por teléfono. Le enviaron el libro, y Buñuel lo leyó; su mujer le preguntó: «¿Te gusta?» «Sí.» Y ahora que llaman desde París, Jeanne les dice que a su marido le gustó. Buñuel arde en cólera.]

—Yo dije que me gustaba la película de Renoir, en su tiempo. Pero nunca he hablado de hacer esa película ni nada que se le parezca.

—Pero leíste el libro y me dijiste que te gustó.

—¿Y qué tiene que ver? ¡Si tuviera que hacer la adaptación de todos los libros que me gustan...! Además, ya he dicho que yo no hablo por teléfono con nadie. Si quieren, que me escriban, y ya veré lo que les contesto. ¡Me jode la prisa! ¿Que se va a hacer? ¿Que no se va a hacer? Que escriban. Ya veremos.

* * *

—Siempre he pensado que en ti hay una dicotomía entre tu modo de pensar y lo que haces.

—Sí, es muy curioso, pero soy así. De un lado, mis ideas; del otro, la realidad. Lo cierto es que, cuando la guerra de España, era realidad todo lo que habíamos pensado, por lo menos lo que yo había pensado: quema de conventos, guerra, asesinatos, y yo estaba muerto de miedo, y no solamente eso, sino que estaba en contra. Soy revolucionario, pero la revolución me espanta. Soy anarquista, pero estoy totalmente en contra de los anarquistas.

—Tú eres comunista, pero totalmente burgués.

—Sí. Y soy sadista, pero un ser completamente normal. Todo lo llevo en la cabeza, pero, en el momento en que se presenta la ocasión de realizar mis deseos, huyo, y no quiero saber nada. Todo lo que no es cristiano me es extraño. ¿Bonita frase, no? Tengo muchas frases célebres. Por ejemplo, esa que le atribuyen a Felipe II: «Para que una cultura influya en el mundo se necesitan cañones.» Esa es mía. Ahora bien, cuando yo digo, en cuanto se refiere al arte, que todo lo que no es cristiano nos es extraño, incluyo desde el Partenón. A mí el arte negro me repugna, el arte japonés me repugna, el arte azteca me repugna. El arte árabe, el puro, ¡fuera! ¡Peor que el azteca! Del arte hindú no hablemos; para mí, todo eso no es arte. No hay más arte...

—Que el europeo.

—Y no todo. Eso del arte negro yo no lo he comprendido nunca. En París, en mil novecientos treinta, tenía que decir que sí, pero no era verdad. Todo ese arte bárbaro, ¡fuera! Sí, sí, he dicho muchas frases célebres. Por ejemplo, aquello de: «No he enviado a luchar mi escuadra contra los...»

—Alimentos.

—¡Muy bien! Así queda mejor: «No he enviado a luchar mi escuadra contra los alimentos.» Muy bien. Y, además, es verdad.

—Sin embargo, hablando de alimentos, a ti te gusta más que nada la bárbara cocina española y los bárbaros vinos españoles.

—Claro. Pero no son bárbaros. Lo que pasa es que los demás no queréis reconocer que son superiores. Pasa lo mismo con Galdós. ¿Por qué Galdós no tiene el nombre que debe tener? Se lo he preguntado a veinte mil profesores norteamericanos. ¡Ca! Y de repente, hace dos o tres años, *Tormento,* o una de esas novelas, llegó a ser un *best-seller.*

—Lo que pasa es que no te das cuenta de que estamos en mil novecientos setenta y que Galdós era muy conocido en Francia, en Inglaterra, en Norteamérica, en mil novecientos.

—¿Pero cómo va a compararse con el éxito de Dostoievski, o de Gorki, o de Anatole France?

—Este último, sobre todo, con los surrealistas...

—Pon a quien quieras, a Zola.

—No te digo que no. Ni eres tú el primero que lo dices ni yo el primero que lo repite. Es el pago de nuestra popularidad, del siglo quince al diecisiete, la España negra. Nos borraron del mapa, nos hundieron en el infierno. Le dieron a la Inquisición una importancia que no tuvo.

—¿Cómo que no tuvo?

—Según desde el punto de vista que lo mires. La Inquisición protestante no fue menos feroz, y no digamos la judía. Y la intolerancia de tus queridos amigos comunistas...

—Alto ahí, eso es otra cosa.

—Para ti. No para el que la sufre. Pero, de todas formas, es cierto que la literatura española ha venido a pagar los pecados de la sociedad española. Aunque, curiosamente, no es el caso de la pintura.

—Habría que ver hasta qué punto Picasso, Juan Gris, Miró y Dalí son pintores españoles.

—No, me refería a Velázquez, a Murillo, a Goya...

—Pero nada de eso me explicará cómo es que nadie sabe nada ni haya leído de Galdós, en Europa, en el mundo, y que, en cambio, no ignoren nada de Dickens.

—¿Qué importa que el lector, el público, sepa o no si lo que lee o ve fue hecho en serio o no? La autenticidad sólo sirve para las joyas. Por eso soy partidario de las reproducciones: cuantas más, mejor. Yo no sé si lo que hago está hecho en serio, en serie o no. Tampoco si es falso. No lo sé.

—No, el *modern-style,* no. Ningún estilo. En mi sala tengo un refrigerador corriente. Lo que me importa es que el vino blanco esté frío, y el agua mineral, helada. En casa de los demás me parecen bien los perifollos, y, a veces, *si es necesario,* en los decorados de mis películas. Pero ¿para vivir? No. Para vivir, lo necesario. Bueno, excelente, pero lo necesario. Es como para hacer el amor. Lo demás es literatura.

—...O cine.

—O cine.

—En el fondo, el tema fundamental de tu arte es la violencia.

—Sí.

—Es el tema que a todo el mundo ha dejado verdaderamente estupefacto. No ha habido ningún director que... No, no hablo de crueldad física. La furia, lo que se llama la violencia, estar fuera de sí, el ímpetu sin barreras, la fuerza, obrar—a veces—fuera de razón y justicia, la ira... Exactamente todo lo que, a partir de cierto límite, me lleva a mí a contemplar las cosas desde la barrera. Pero tú eres un hombre violento en el sentido en que eres capaz del disparate, ¿verdad?

—Sí, es cierto.

—Sin poder...

—Frenarme. Aunque a los dos minutos recorro mi camino en sentido contrario.

—Bueno, pero esos dos minutos...

—Lo primero es instintivo y por encima de mis razones, la violencia me sale. Ahora ya pocas veces, pero me ha servido mucho.

—¿Te has sentido empujado por ti mismo, salido de ti? ¿Desde qué edad? ¿Lo recuerdas?

—No.

—¿Siendo niño?

—Sí.

—De pronto por...

—Prontos de violencia, sí. Eso, desde niño.

—¿Pero era porque no hacían lo que tú querías o porque te encontrabas con algo que no esperabas, que te molestaba, por el dolor físico?

—No. Era como lo de tus «crímenes»: «Lo maté porque no pensaba como yo.» Un poco por eso. Sí, un poco de «lo mató porque no pensaba como él». Al principio podía ser por una cosa física, mecánica. Luego, ya la violencia por la discusión fue mayor. Ya cuando fui adolescente, el estallar de pronto ante una cosa, generalmente era porque no pensaba como yo u oía decir una cosa que me indignaba, sobre alguien... y, no sé, no sé...

—Y no podías dominarte.

—No, no. Me doy cuenta, pero contra la violencia no puedo. Es como un ataque de epilepsia.

—Esa misma violencia, ¿no te ha dado ninguna idea?

—No, no, ninguna. Sin embargo, te repito una cosa que me extraña: yo no veo la violencia de mis películas. Hombre, si me pongo a verla como si fuera la obra de otro, me la puedes mostrar, pero yo no me doy cuenta. Como no me doy cuenta del erotismo.

El erotismo... Me quedo admirado cuando leo libros que hablan del erotismo de mis filmes. Me quedo admirado, porque yo no lo veo. No me doy cuenta. De manera que por eso creo que actúo siempre bastante irracionalmente. Luego, soy capaz de darme cuenta. Me lo pueden explicar o..., pero no me doy cuenta muy bien. Ni del valor de las películas, del valor que tienen para alguna gente. Ni del erotismo ni de la violencia. Me doy cuenta luego. Palabra. Creo que exageran. Cuando pienso en eso, digo: «Han construido un castillo sobre algo que yo veo muy pequeño. O a lo que no le doy importancia.» Me extraña, me admira ver que le han dado esa magnitud. No me doy cuenta. El erotismo, no sé, el erotismo...

—Yo, tampoco.

—Te aseguro que en miles de... Bueno, en muchos libros, y en el *Diccionario de erotología,* es increíble. Es un libro así de gordo, y uno de los que tienen más páginas soy yo... Es increíble.

—Es absurdo, cualquier película de Hollywood es más erótica que ninguna de las tuyas.

—Bueno. Pues no es lo que dice la gente. Porque de esa gente que hace erotismo en Hollywood no se acuerdan después. Y, en cambio, yo quedo como un eroticista, o erotófilo, o lo que sea. No sé por qué.

—Hay violencia, por ejemplo, en *Nazarín.* En *El ángel exterminador*...

—Hay violencia en todo.

—Lo mismo sucede con las cosas políticas, con tus reacciones políticas. Cuando tú justificas el pacto germano-soviético, lo de Checoslovaquia, lo de Hungría, lo justificas por la violencia, la ira contra el otro.

—Porque evitan la violencia negativa. Sí, sí, sí. Por ejemplo, Checoslovaquia, a mi juicio, se occidentalizaba, no se liberalizaba. Es posible que se liberalizase, pero en realidad se occidentalizaba.

—Te olvidas de que Checoslovaquia es un país occidental...

—Me refiero a la guerra, Max. O sea, si se occidentaliza Checoslovaquia; luego, Polonia, y hasta Rumania, pues... la guerra. Un nuevo cinturón imperialista y la guerra, que aborrezco a muerte, como toda persona bien nacida, ¿no? La violencia que me atribuyes, bueno. Pero una bomba aquí, cinco niñas violadas, sesenta mil muertos, no. Eso me horroriza como a un pobre corderillo. No creo que sea por amor a la violencia.

—Evidentemente, te horroriza porque eres una persona decente, pero no estoy tan seguro como tú de que te horrorice teóricamente.

—No. No es que me horrorice. Lo que pasa es que no tengo

nada que ver con la política, que soy muy antipolítico, y que veo todo eso desde el punto de vista de la justicia. Por ejemplo, vamos a ver: me pareció bien el pacto germano-soviético. Lo vi justo, y dije: «Está muy bien, muy natural, han hecho bien.» Cuando van Chamberlain y el otro a ver a Hitler y envían entre tanto a Rusia a dos capitanes franceses a hablar con Stalin para evitar la guerra, ¿qué va a hacer Rusia? Polonia no la deja pasar. Le ha cerrado las fronteras, no permite el paso de tropas soviéticas en defensa de Checoslovaquia. Y para arreglar la crisis van dos capitanes a hablar con Stalin... En cambio, van a Bad Godesberg, etcétera. No sigo. Hay un pacto comercial de no agresión, que no influyó. Y en efecto, no influyó, atacó Hitler. De manera que no vi que el pacto germano-soviético fuera un pacto ideológico entre el fascismo y el comunismo. Eso no lo pude ver. Y no por violencia ni no violencia, sino porque no me parece justa esa idea.

—Así que crees que no eres más violento que cualquier otro hombre normal.

—No sé. Creo que no. En todo caso, estos tres incidentes o accidentes políticos no tienen que ver con la violencia, sino con lo justo y lo injusto. Me parece más justa esa posición que la otra que tiene mucha gente honrada y de buena fe, la contraria a mí.

—Pero, en lo que hemos hablado corrientemente estos días, has hablado de algunos asuntos en que la violencia era para ti la solución... normal. Pero ejemplo, cuéntame de lo de Huidobro. Porque, eso sí, de...

—Eso no es violencia, eso es un poco de exasperación. Eso es más bien imaginativo. Que veo que aquello se complica con cartas de insultos y que decido terminarlo..., porque soy bastante sentimental. No me gusta encontrar cada día cartas de antiguos amigos insultándome, ¿no? Y digo: «Pues voy a terminar esto.»

—¿Cómo fue exactamente?

—Fue estando yo en Hollywood. Recibí una carta de Cossío insultándome, diciendo que era un contrarrevolucionario, que *La edad de oro* era un filme burgués.

—¿Qué año?

—Cossío, el pintor.

—Sí. Cossío del Pomar, el peruano. ¿Qué año?

—Cuando estaba en Hollywood, el año treinta y uno, comienzos del treinta y uno. Yo llegué en noviembre del treinta. Y esto fue en el mes de febrero del treinta y uno. Una carta de insultos. Me extrañó muchísimo, y me callé. Al llegar a París, llamé a Cossío. Y estuve muy duro con él. Le dije que era un tal, un enano monstruoso, un paralítico... No sé qué le dije. Que le podía romper la cara impunemente porque no se podía defender, que yo era mucho más fuerte que él, y que no le perdonaba la vida.

Entonces, Cossío fue a la peña del Dôme, donde se reunían Huidobro, Milicua, Castañer... Y me empezaron a escribir cartas de insultos: eres un tal, un cual. Bueno. Castañer: «Algún día seré más que tú, y entonces nos veremos las caras.» Huidobro: «Sepa usted, señor mío, que yo fundé el surrealismo, el dadaísmo, el tal y el cual», no sé qué. Cuatro páginas. «Y antes de que usted supiera leer, yo había hecho tal y tal, y cual y tal.» Bueno... Y al final me decía: «Pero terminemos ya con mi autobiografía. Allá donde lo vea, le haré un ojal en el vientre (o una cosa así), le pegaré una puñalada o le...», no me acuerdo. Y entonces yo decidí terminar con eso y fui a encontrarles al Dôme. Fui acompañado de Armando Viñes. Y estando allá, me tiraron una caja de cerillas, que me dio en la oreja. Y digo: «Pues ya está armada.» Volví, y no estaba más que Gilberta, que era una mujer de la cual había estado enamorado Cossío. Me dijo: «Hola, ¿qué tal después de Hollywood?», y no sé qué. Digo: «¿Y no han venido por aquí o no se reúnen aquí por las noches?» Dice: «Sí. Pero esta noche han ido al cine no sé qué», y tal. Yo esperé una media hora, y me fui. Y no pasó nada.

—Sí. Pero olvidas decir que habías comprado una pistola.

—Sí, sí. Compré una pistola sesenta y cinco, dispuesto a defenderme y darle un tiro a Huidobro. Que no se lo hubiera dado posiblemente, porque soy muy imaginativo, ¿no? Llega la realidad, y a lo mejor no pasa nada. O le tiro una taza de café a la cara, y hay palos. Lo más que hubiera habido: unas bofetadas. Pero, por si acaso, yo iba preparado con su carta de insultos en el bolsillo, porque así, si yo tenía que hacer fuego y me detenía la Policía, podía demostrar que estaba amenazado de muerte. En fin, todo eso es un poco imaginativo, ¿no? Es real, sucedió así. Pero yo aumento mucho la realidad, los problemas. Soy siempre pesimista, y hago una montaña de nada. Hago una montaña de un grano de trigo. Sobre un peligro, sobre un accidente, una situación, lo mismo en política que en sociedad, en todo. Siempre construyo una montaña sobre nada. Por ejemplo, se va mi mujer y no llega a las siete, y creo que ha tenido un accidente de auto. Siempre veo lo peor. No lo puedo evitar. En esa ocasión de Huidobro, también fueron fantasías, y no hubiera pasado nada, Huidobro no me hubiera hecho un ojal en el vientre, y yo no hubiera tirado un tiro.

—Eso desde luego. No, pero es que resulta que en las otras cosas que me has contado también había, teóricamente, una pistola y una posibilidad de usarla. Que estabais esperando a Cocteau para pegarle.

—Sí. No. Lo esperábamos haciendo una guardia, yendo a esperarle a la puerta de su casa para pegarle. Con Eluard o Thirion.

—Sí, que luego fuisteis...

—Algo teníamos que hacer... Y a la puerta de Cocteau, a esperar que bajara. Era el momento de la acción directa de los surrealistas, ¿no?

—Sí. Pero la acción directa vuestra era, luego, subir a los autobuses a tocarles el culo a las monjas.

* * *

[Cenamos espléndidamente.]

—Ya sé que andas preguntando por ahí, o diciendo, que soy roñoso, que cuento el pan. Es que me saca fuera de mí que compren siete u ocho panecillos para el desayuno cuando sólo necesitamos tres o cuatro... ¿A quién le beneficia eso? Sí, he vivido muchos años del dinero que me han mandado. De verdad, hasta hace seis o siete años no ganaba bastante dinero, una película al año. Y, a veces, al principio, hasta dos y tres años sin películas. Y acuérdate, veinticinco mil pesos por película. Si tú crees que se podía vivir así... Luego, ya no. Esta casa la pagué en gran parte con lo que me dieron por hacer *L'aurore*. [...] Me propone Ponti hacer *La casa de Bernarda Alba,* con Sofía. No. No me interesa. Tal vez una película acerca de la peste. Me interesa la peste. Pero una película que sucediera en dos o tres habitaciones: *Le hussard sur le toit,* de Giono, por ejemplo.

—*La peste,* de Camus.

—Es muy intelectual.

—He venido a sacar en consecuencia que, consciente o inconscientemente, acabas por encerrar tus personajes en un lugar, sea el que sea: una isla, un convento, un cuarto, una casa, de la que no pueden salir, de la que pugnan por salir, sin lograrlo.

—Tienes razón. A mí, los grandes horizontes, el mar, el desierto, me vuelven loco. No sé qué hacer. Siempre me las arreglo para encerrar a mis personajes en un cuarto, en una finca, en algún sitio donde los pueda vigilar, tener a mano.

[Cambia de expresión y me dice, como si no hubiesen pasado cuarenta años:]

—Si quisiera darte una idea de lo que me sucede con mis personajes, te diría: Navidad. Es decir, toda la gente junta alrededor del fuego, bajo la campana de la chimenea.

—¿Crees en la inspiración? ¿O la necesaria sucesión de planos te lo impide? ¿Hasta qué punto tiene que ver el montaje, para ti, con el resultado final?

—Filmar es un accidente, un accidente necesario, para que lo vean los demás. Pero lo que me importa es el «escenario», el *script*, las situaciones, la historia, los diálogos. La palabra *cámara* no

aparece en ningún *script* mío. Nunca tengo idea del decorado ni sé lo que voy a hacer. No preparo. Nunca sé lo que voy a hacer en el plano siguiente.

—¿Y dices que no crees en la inspiración?

—No sé qué decirte. Conozco la escena, sé lo que va a pasar, sé lo que deben decir, pero ignoro si voy a empezar sobre un objeto u otro. A veces, en una secuencia, me parece que hay demasiadas entradas y salidas, y entonces fijo la cámara sobre otra cosa y hago que oigan tu voz, y el actor aparece, o al revés, según. Pero todo seguido, ya montado. Por eso no pongo números ni hay casi *close-up* en mis películas. No hace falta pasar del busto. Ya te digo: a mí lo que me importa es que las escenas, en sí, digan algo, sirvan para algo, le lleguen al espectador sin halagarle nunca. No quiero que se quede nunca nadie en el escenario después de cortar. Suelo tomarme dos horas antes de empezar a filmar para pensar en la escena del día. Y sé cómo voy a empezar, pero nunca lo que va a seguir.

—Para decir, para comunicar, ¿prefieres la imagen a la palabra?

—No es que la prefiera, pero es que en el cine puedo decir lo que quiero, y escribiendo, no. Pero no creo que sea superior.

—Por eso dicen que eres un director «barato». Necesitas pocos metros de película para decir lo que quieres.

—Tal vez. No tomo cada escena más que una, dos o tres veces. No suelo ver «roches». Me montan la película con todas las tomas que mandé imprimir, pegadas (la primera, la segunda y la tercera; la primera y la segunda; o la primera sola); entonces les digo en la montadora: la primera, la segunda, la tercera, según. Decidir el montaje de una película me cuesta un par de horas, aunque la copia de trabajo dure cinco o seis, por las repeticiones. Luego, no hay más que afinar. Yo «veo» la película antes de filmarla, y eso que llego al *set* sin una idea fija o totalmente determinada. Y menos hago tomar una escena completa desde diferentes distancias. No. Digo hasta aquí, y corte. No numero nunca mis *scripts*, sino al final, en el *set*, para la producción. Luego me doy cuenta, a veces, de que estaría mejor haber filmado un *raccord*, pero ¡qué le vamos a hacer! No tiene demasiada importancia. Ensayar, sí, ensayo mucho. Con los actores buenos no hay problemas, basta con explicarles lo que quiero. Con los malos es peor, porque no sólo tengo que explicarles, sino mimar las escenas, y soy un actor muy malo.

* * *

—¿El surrealismo es o no un nuevo romanticismo? De un lado están las negativas de Crevel y de Eluard; de otro, las afirmaciones

de la mayoría. Desde ahora te digo que, para mí, no tiene gran importancia, a menos que nos demostraran que había un paraíso para los románticos y otro para los clásicos, con sus correspondientes infiernos.

—La diferencia está, como es público, en que en uno el sentimiento vence al racionalismo y que, en lo clásico, sucede al revés. El que yo esté con la primera posición no quiere decir que no le reconozca su valor a la razón.

—¿Crees en la posibilidad de un mejoramiento del ser humano?

—Contestándote así, sin pensarlo, no. Si me pusiera a darle vueltas—soy lento—, no sé qué contestaría dentro de unos días.

—¿Crees en los presentimientos?

—En los presentimientos, no, en las premoniciones, sí.

—Son homónimos.

—Prefiero decir premoniciones. La imaginación piensa mil cosas, pero escoges una y aciertas. Entonces es fenomenal. Piensas tres mil cosas y aciertas en tres....

—El esoterismo y el materialismo se oponen. Ahora bien, tu arte es precisamente la unión de ambos.

—Yo no diría esoterismo, sino misterio. La verdad es que odio la ciencia, le tengo horror a la tecnología. Lo que me llevará tal vez, algún día, a creer en el absurdo de Dios. Fíjate que digo absurdo.

—¿Leíste el *Zohar*?

—No.

—¿Te aficionaste a la cábala, como Breton?

—No.

—¿Te gusta explicarte o que te adivinen?

—Que me adivinen.

—¿Y si resulta al revés de lo que te propusiste?

—Me divierte.

—Se puede decir que el surrealismo fue antirreligioso y ateo, materialista y anticlerical.

—Ya no soy anticlerical.

—A lo largo de nuestra vida hemos convivido con los surrealistas a conciencia, y con los surrealistas que lo eran sin saberlo.

—Como Pepín Bello. A mí lo que me importa, lo que me interesa, es el primer instinto, la reacción natural. Lo malo es que la mayoría de las veces está uno atado por las conveniencias, por las conveniencias sociales. ¡Qué le vamos a hacer! Por eso ya no me interesan los surrealistas.

—¿No estarás de acuerdo con Elsa Triolet cuando dice que el surrealismo es «una vieja coqueta que no sabe envejecer decentemente»?

—¿Dónde dice eso?

—En el prólogo de una antología de Maiakovski. Y está segura de que fue una «etapa ya sobrepasada del romanticismo».

—Me molestan, me han molestado siempre las «frases». ¡«Una vieja coqueta»!

—Tal vez sean celos.

—Quizá, ella no venía nunca a las reuniones de los surrealistas. Me molesta esa actitud actual de Aragon tratándola como otra Gala.

—¿Ha tenido Freud una influencia especial en tu obra?

—No lo sé. Lo que sí puedo asegurar es que leí mucho de Freud, desde el veintitrés.

—¿Lo racional es para ti la *bête noire,* como lo fue para Breton?

—Sí. Y me vengo. Sin dejar de reconocer que, a veces, lo racional es útil.

—El «espíritu de negación» del que habla Poe como necesario a la poesía, ¿estaba en ti o nació de tu relación con el surrealismo?

—Estaba en mí.

—¿Hasta qué punto el surrealismo, en el fondo, está en la base de la «contestación» que informó los sucesos de mayo y junio en París? ¿Hasta dónde crees que el surrealismo fue un antecedente de esas tentativas juveniles? ¿O lo son sólo por juveniles?

—Estoy seguro de que el surrealismo estaba, estuvo, en la base de la «revolución de mayo». Pero nosotros éramos veinte, y ellos, ochenta mil. No puedo decir que estaba con ellos. Los veía y no acababa de creerlo.

—«La independencia del arte, para la revolución; la revolución, para la liberación definitiva del arte.» ¿Estás de acuerdo? La fórmula es de mil novecientos treinta y ocho, de Breton y Trotski. ¿O, con el tiempo, te has acercado más a la creencia pesimista de Lévi-Strauss de que el hombre no es capaz sino de destruir la creación?

—Más bien con Lévi-Strauss. Le conocí en Nueva York, con Breton. Era más bien un hombre de mal humor.

—Visto a distancia, el surrealismo de los años veinte, aunque no ha perdido la importancia que tuvo—tu obra lo demuestra—, es evidente que hubo en él no poca automistificación. Breton afirmaba que la salvación estaba en el amor, aunque fuera exclusivamente en el acto sexual. ¿Estás de acuerdo?

—Todo es cuestión de tiempo, de época. Evidentemente, cuando yo era un adolescente no lo creía así. Existía entonces para mí el amor platónico, posiblemente por la influencia de la religión. Luego, no. Nunca pude separar lo uno de lo otro.

—Acuérdate de que Breton habla de su «sombra venenosa» y de sus «misteriosas perversiones».

—Me repugna toda perversión sexual. No me importan los homosexuales. Allá ellos. Pero uno conscientemente no lo es. Me repugnan tal como le repugnaban a Breton: naturalmente.

—Pero en tus películas...

—Me refugio en el humor.

—Como cuando dijiste, en una fórmula que se ha hecho famosa y que buen número de tontos ha tomado en serio, aquello de que «*Un perro andaluz* no es más que una desesperada invitación al crimen».

—Lo hice para ofender a los periodistas. Uno es sádico o... Para que se ofendieran todos.

—Ya no lo dirías hoy.

—No lo sé. Tengo ganas de hacer una película que vaya en contra del gusto de todos, a contracorriente de todas las ideologías, algo hay ya de eso en *La Vía Láctea*. Sí, una película en contra de los comunistas, de los socialistas, de los católicos, de los liberales, de los fascistas. Pero yo no entiendo de política. Una política en la que quedara patente mi nihilismo. Una película en contra de Cristo, de Buda, de Siva. Cristo era un mal bicho. Pero el Cristo barbado y rubio al que estamos acostumbrados; no el mal afeitado y cejijunto de Pasolini. A aquél lo odio. La Virgen, no. La Virgen es adorable. Pero no una Virgen vieja y desdentada como me proponían, sino la Virgen con su velo y su toga tapándole hasta las uñas de los pies. No sé quién inventó eso de que yo dije que los jesuitas nos enseñaban a masturbarnos en su honor. ¡Qué barbaridad! Durante el mes de ejercicios mariológicos extremaban su rigor en cuanto a nuestra manera de sentarnos, no nos dejaban poner una mano debajo de la mesa, por si además nos pasábamos papelitos, ni descansar la frente en las dos manos, por si nos dormíamos.

—Insisten en tu ateísmo hasta ponerse pesados.

—Yo soy el ateo del que más se habla. Como no pueden andar diciendo que me acuesto con Greta Garbo o que ando flagelando monjas... Hablan, discuten de mi ateísmo como si fuese algo de primera importancia en el mundo.

[En el fondo, satisfecho.]

—El reverendo Claudio Sorgi dice en el número de hoy de *L'Osservatore Romano* que «el cine se está transformando en un segundo e inmenso pecado original». ¿Te parece bien?

—No me parece mal. Un poco presuntuoso, quizá. Pero ¿por qué dice eso?

—Porque «el paganismo está en pos de una victoria de desquite».

—Ahí sí que no. Ojalá.

—El reverendo Sorgi asegura que el cine se está transformando en un pecado del hombre, en pecado colectivo, como es la refutación por la Humanidad entera de la belleza, la bondad y la verdad.

—Es todo lo contrario. Lo que sucede es que este santo padre tiene un concepto de la belleza, de la bondad y de la verdad que sale directamente de la imagen resplandeciente y sangrienta del Sagrado Corazón de Jesús.

—Está convencido de que, hoy, el entrar en un cine significa penetrar en una cámara de orgías.

—Desde su punto de vista, tiene razón, porque, para él, las «verdaderas» orgías son eso, lo que nos ofrece el cine comercial de hoy, que, al fin y al cabo, no se diferencia mucho de lo que daban en los teatros del Paralelo, en Barcelona, o en el Martín, de Madrid, y no digamos de las revistas parisienses de la *belle époque*.

—Tal vez por eso el reverendo no se hace muchas ilusiones. Escucha: «No hay personas que puedan superar el trauma de contacto o la repugnancia de una mala experiencia en la que el mal se transforma en una fantasía frenética de relajamiento irracional, un signo de sadismo o un plan perverso contra el hombre.» Y concluye: «El público no debe ir al cine. Todo el mundo debe ponerse de acuerdo y no ir. No para sabotear al cine, sino por una honesta voluntad de purificar el aire.»

—Estoy totalmente de acuerdo.

* * *

—Para mí, toda la vida, el coito y el pecado han sido una misma cosa. Aun cuando perdí la fe. Es curioso, pierde uno la fe, pero no el sentimiento del pecado.

—Es decir, que perdiste el sentido de todo pecado que no fuese el carnal.

—Sí.

—Es algo físico y no metafísico.

—No lo sé. Pero sí, es posible, algo físico.

—Se podría hacer un estudio de tu obra vista exclusivamente a base de ese sentimiento, la obsesión de lo sexual.

—O de lo político, o de lo policíaco.

—Es curioso ver cómo expresas tus ideas políticas a través de referencias picarescas. Los mendigos, los pícaros, dan a tus obras un regusto social, si no quieres «político». Lo sexual y lo social son las bases de tu interpretación del mundo, a través de lo religioso, que es otra manera de decir lo mismo. Es curioso, para

ti, cómo todo es, desde este ángulo, bastante sencillo. La paranoia de *El* no puede estar mejor expresada, hasta históricamente.

—¿Históricamente?

—Sí. La aguja zapatera, y el cinturón de castidad, y la hoja Gillette.

—La influencia de Sade.

—Lo que sucede es que ser espectador de una película tuya (espectador en un sentido complejo, al que se le escapen las menos cosas posibles) es un examen de inteligencia y de mala fe. Podrían servir de test.

—Diría, más o menos, como Sade: «Quisiera que Dios existiera para escupirle a la cara.» ¿Por qué hacer sufrir a los animales? ¿Por qué hacer sufrir a los niños? Todavía a los hombres... Son malos, y se lo merecen. Pero a los animales..., a los niños. No se lo perdonaría nunca, si existiese. [...] De pronto sale un hombre leyendo el periódico, sentado en la cama. Baja el periódico. Mira a la cámara y dice: «Mi odio a la ciencia y mi horror a la tecnología tal vez me lleven a esa absurda creencia en Dios.» Y luego sigue la película como si tal cosa. Y ésta es m auténtica posición. Sigue siendo una posición totalmente surr lista. El creer en Dios es absurdo, pero todavía odio más la técnica y la ciencia. Empieza a molestarme la palabra ateo.

—¡Pero si tú eres el que más la ha empleado!

—Tal vez por eso. Dilo, escríbelo una vez, pero luego, aunque lo digas, emplea otra palabra.

—Es una palabra fea, efectivamente.

—Yo no niego que lo soy. Y, ahora, más ateo que nunca, pero me molesta la palabra.

—Según me has contado alguna vez, por serlo y decirlo, sobre todo por decirlo, te echaron de Nueva York.

—Más o menos. Más bien más que menos.

—Haber dicho agnóstico, que suena tan bien en español y que tiene un pasado tan bonito.

—Y si no hay Dios, ¿de qué sirve la vida?

—Habría entonces un Dios para las hormigas; otro, para los reptiles... Uno para cada especie.

—Tal vez, como hay varios para los blancos y otros mil para los negros. Dios, al fin y al cabo. Pero las especies no son más importantes que los colores: un Dios para las mariposas blancas; otro, para las amarillas.

—Uno para los fuertes; otro, para los débiles.

—No hables en broma, para nosotros es lo más fácil.

—¿Cómo quieres hablar de Dios en serio? Lee los periódicos. Para hacer un mundo así, no se necesitaban alforjas.

—Tal vez Dios no era muy inteligente, sólo impulsivo. ¡Allá

va! ¡Ruede la bola, explote el pecado! Las galaxias: un fuego de artificio.

—¡Arte, juego, fuego!

—Para fastidiar a Mantecón, cuando me vaya a morir, digamos veinticuatro horas antes, haré llamar a todos mis amigos y le diré a Jeanne que traigan un cura. Y me confesaré y haré todo lo que haya que hacer, sólo para fastidiar a Mantecón, que es el más ateo de mis amigos.

—Muy bien. Y yo, ahora, si voy a España y me pegan al paredón, pediré un sombrero de charro, y antes de que disparen gritaré: «¡Viva Cartagena!»

—¿Qué?

—¡Viva Cartagena!

—Está bien. La cuestión es fastidiar a los demás sin que sepan por qué.

—Son bromas que sólo entienden los españoles. Que no solemos entender otras, como es natural. Pero ¿estás seguro de que no es más que por fastidiar a José Ignacio? Salinas, que a vistas no era menos ateo que tú, dicen que también se confesó.

—No lo sabía.

—Para morir, según dicen que dijo, «como un caballero español».

—Tampoco está mal, en Boston. Pero ¿estás seguro?

—No. Incluso no lo creo. Me merecen mayor confianza Solita y Juan Marichal, que velaron la agonía de Pedro y que lo niegan en redondo y con irritación.

* * *

[Buñuel saca un papel del bolsillo.]

—Los veinte sueños están aquí. Están muy esquemáticos, los he escrito para mí, para acordarme. Te los puedo ampliar, pero no tiene nada que ver. Sueños repetidos de cinco a docenas de veces, todos; el que menos son cinco o diez veces.

—Pero ¿en cuánto tiempo?

—No, en años, en los últimos quince o veinte años. Son, primero, el célebre tren. Lo he soñado unas veinte veces, algo con un tren, una estación. El tren se marcha, llevo mis maletas, ¡pum!, se me ha ido. Otro tren: subo, dejo las maletas, bajo del tren y digo: «Pues me voy a pasear por el andén un momento.» Me distraigo, el tren se me va, adiós maletas. «Mis maletas...» No sé qué. Variaciones sobre eso he soñado muchas veces. Que pierdo el tren, que pierdo las maletas, que llego a la consigna y es muy complicado, con mucha burocracia, tengo que ir a..., y así se me va el tren. Otro sueño: precipicios. Ya sea en una montaña,

en una cima o en un edificio muy alto. Me paralizo en un sitio, con sólo un pequeño reborde. Muy corriente sueño. A veces logro descender o me despierto. Hace unos quince o veinte años me tiraba y no me pasaba nada. Porque digo: «Estoy soñando», y me tiro. Pero ya no me atrevo a tirarme. Otro: mi padre y mi madre viven. Sé que están muertos, siento una gran emoción dolorosa, y al mismo tiempo tengo compasión por ellos, sobre todo por mi padre. Tengo compasión de que esté muerto, y hay que disimular delante de él. Y está muy serio en la mesa, yo digo cualquier cosa; digo: «Yo sé que está muerto.» Pero no, qué lástima. Otro: debo intervenir en una representación teatral y no me sé el papel. Angustia. Esto es muy largo, veo una habitación inmensa con butacas, un escenario, la gente está por el escenario y tengo que hacer el papel equis y no sé cuál.

—¿Hay público?

—Generalmente, no. A veces sí, pero otras veces aún no ha llegado el público, y no me sé el papel, y lo estudio. Es imposible estudiar una cosa que tengo que hacer en seguida. Y empieza la representación. Me escabullo, quedo muy mal. ¿A quién van a poner en mi lugar? Bueno, casi todos los sueños son de angustia. Otro: la fornicación, eso siempre, desde hace cuarenta años. Fornicación dificultada casi siempre. Me observan los vecinos por la ventana, o entran a destiempo en la estancia, o no encuentro el sexo, o el sexo está obturado. O sea, que estoy en un plan magnífico, estoy cachondo, pero...

—No, lo de la ventana es muy importante. La gente que...

—Sí, que me ven por la ventana los vecinos. Una chica que me gustó mucho en San Sebastián, hace cuarenta años, está conmigo, con todos sus hermanos en el balcón, y digo: «Bueno, tengo la mujer aquí.» Corro las cortinas, pero no puedo fornicar. Otro: no tengo trabajo ni esperanza de tenerlo. Angustia. Desesperación. No tengo trabajo, pero, bueno, pues yo debía hacer una película, ¿no? Esto es muy largo, porque luego hay incidentes en el sueño. Voy a buscar trabajo. Es imposible, no me dan. Gran desesperación.

—Eso es después de tu llegada aquí, a México, más o menos.

—Desde hace quince o veinte años, todos estos sueños se repiten.

—Porque es que hay razones, condicionantes...

—Es posible, es posible que..., y en América también. Es posible. No te puedo precisar cuándo han empezado todos estos sueños, todos son en mi vida recientes, son de hace veinte años, veinticinco. Sobre todo desde hace unos quince se repiten mucho. Hay algunos sueños que los he tenido unas veinte o treinta.

Otro: no tengo dinero. No tengo dinero ni me atrevo a pedirle dinero a mi madre, pues ya me ha dado mucho, y no sé qué voy a hacer. No pienso en la familia. Es la angustia de no tener dinero. Terrible. Otro: en la casa de mi infancia. Espectros. Antes tenía mucho miedo; ahora, no. Ahora llego a mi casa, subo al primer piso, que está a oscuras, y digo: «Voy a demostrar que puedo apartar la aparición y el espectro de quien sea.» Está a oscuras. Entro allá y cierro la puerta del recibidor. Tengo miedo. De pronto veo los síntomas de un espectro, un ruido, una silla, no sé. Entonces digo: «Canallas, hijos de puta, venga, aparezcan ya de una vez», y tal. Insulto a los espectros, pero con mucho miedo, ¿verdad?

—¿En forma de ectoplasmas, o algo así?

—Sí, sí, sí. Pero generalmente de muertos. La aparición de un muerto. Mucha angustia, pero lo resisto bastante bien. Otro: éste es psicoanalíticamente muy claro. Tremendo también. Lo he soñado unas siete u ocho veces, desde que hice *La muerte en este jardín,* en Catemaco. El sueño es de unas aguas tibias, un poco aceitosas, inmóviles, glaucas, están junto a la selva. La selva empieza aquí, pero los árboles son muy grandes y cubren las aguas con sombra. Yo estoy en el agua, y nado pacíficamente, casi floto porque es muy densa el agua, como aceite, ya te digo, glauca, o sea, como ojos verdes, verdosa. Eso es la madre, ¿no? No hay duda. He soñado el lago, árboles, tierra, el líquido amniótico. Yo nado pacíficamente, pero tengo miedo. La selva me produce miedo, pero tengo una cierta voluptuosidad al mismo tiempo. Da gusto, pero también miedo. Un gran silencio. Todo inmóvil. Es la madre. Otro, repetidísimo: arañas en mil variaciones. Llego a un sitio, muchas vivas, me acuesto, empiezan a salir patas de araña. Son mil variaciones. Insoportable. Otro que lo tiene mucha gente: las fieras. Es muy conocido también: toro, tigre; huyo; voy a una corrida de toros, el toro se escapa, huyo por corredores, me persigue el toro, cierro una puerta, pero el toro es muy potente y me despierto. Otro importante: he sido cómplice de un asesinato. Yo maté a alguien en combinación con otros amigos hace ocho años o diez, lo enterramos y tal. Han pasado diez años, y, de pronto, me entero de que a uno de los cómplices míos, que no sé quién es, lo ha detenido la Policía. Se ha encontrado un brazo del muerto. Pánico enorme de que me descubran a mí. Gran temor de que la Policía me descubra. Otro: sueño inefable, el único inefable, religioso. En medio de una música enternecedora, extraordinaria, una música maravillosa, se me aparece la Virgen, la Mater Purísima, pero estereotipada con el manto azul, el blanco...

—Sí, la de tus películas.

—Me sumerjo en una emoción dulcísima. Creo comprender por el sentimiento, no por la razón, ciertos misterios de la religión. Me dura mucho tiempo la emoción de ese sueño. Es el único que tengo positivo. Otro: sueño narrado, lo he puesto exactamente en *El discreto encanto de la burguesía.* He puesto el sueño de que voy por una calle, me encuentro un amigo: «¿Qué haces por aquí? Te he visto con Pepito.» «Pero ¿cómo con Pepito? Murió hace quince años.» «Ah, pues tienes razón, murió. Pues me lo he encontrado aquí.» Llega una chica con una túnica blanca, nos miramos con una gran ternura y luego resulta que todos son muertos, ¿no? Exactamente lo puse en *El discreto encanto de la burguesía.* Otro. También, con el de la Virgen, el más conmovedor: me veo con mi perro «Tipi», que es un perro que tenía en casa, un perro callejero que lo quería mucho, que me ladra como pidiéndome algo. Lo veo donde está, haciendo Jeanne la labor, y el perro me ve y viene a mí ladrando, como pidiéndome algo. Al despertar siento gran angustia, piedad infinita por «Tipi». Sentimiento y premonición de mi muerte. Pero me produce una angustia tremenda, que me dura días a veces. Y digo: «En realidad es mi muerte, porque el perro murió...» Otro: defecación o desnudez en público. Este lo habrás tenido tú también. Que me hallo en la Reforma o en los Campos Elíseos, y estoy defecando, ¿no?, y toda la gente pasando y yo disimulando ahí..., y no sé qué hacer y luego me levanto, en fin..., las paso negras. Otro: tempestad, lluvia, rayos. Busco cobijo. También es un sueño largo. Bosque, una quinta bonita con los vidrios grandes, empieza a llover, pánico, los rayos, busco cobijo. Entro aquí, en una habitación con cristales, y me pasan cosas. Siguen la tempestad, los rayos, el pánico. Angustia también. Otro, muy bueno, ya no me sale ahora. Lo he soñado como treinta veces: hago levitar objetos o personas imponiendo mis manos. Me falla en algunos sueños. «A ver esa silla, porque ayer la hice levantar.» Nada. Me falla. En los menos, lo consigo. De pronto, veo que la silla se levanta a tres metros. «¡Qué maravilla!», dicen todos. Otro: engaño a mis padres. No he terminado el bachillerato. Estoy en cuarto de bachillerato, y no lo puedo terminar, y ya tengo mi edad. Entonces digo: «¿Y mi madre? Pues, qué carajo, yo me gano la vida, tengo ya una carrera, que se fastidie.» Pero los exámenes van a ser pasado mañana, y no he ido a clase los últimos meses, la historia universal, geografía..., las paso negras. Y digo: «Bueno, pues voy a decirle a mi madre que se vaya a paseo. No me hace falta carrera a mí, ya tengo manera de vivir.» Y el último sueño es la *autofellatio,* que me puedo succionar el miembro. El tronco debe de ser muy pequeño en el sueño, porque puedo perfectamente succionármela. Pero

no me produce ningún placer. Es estúpido, no me gusta nada esto. «Qué suerte—digo yo—poder yo mismo succionarme, ¿verdad?» Pero no, nada.

—¿Y ése es muy viejo o...?

—El *autofellatio* es muy viejo también. Lo habré soñado unas seis, siete, ocho veces. Bastante viejo. Esos son los veinte sueños que recuerdo. Toma.

[Me da la lista de los sueños enumerados de su puño y letra.]

—Sí, en verdad está todo: la religión, el erotismo, la muerte...

—De ahí se explica tu repulsión por las arañas, para ti son una representación de la muerte. Hace treinta años hubieras podido hacer una película con estos sueños.

—Claro, uniendo las secuencias... Pero no.

—No, no funcionaría cinematográficamente. Además, lo que sucede es que hoy te suena a raro.

—Es posible.

—Como tu cambio acerca de la Virgen María...

[Me mira con tal ironía, que dan ganas de echarse a reír.]

ENTREVISTAS CON FAMILIARES, AMIGOS Y COLABORADORES DE LUIS BUÑUEL

MARÍA BUÑUEL

[...]

—Y les daba la comunión. Era como si lo hubiese hecho un sacerdote. Era un niño, pero procuraba imitar lo mejor posible.

—¿Pero tenía una capillita?

—¿Una capillita? Nada, una cosita así.

—Sí, pero ¿dónde? ¿En el último piso?

—En el último piso, sí.

—¿Y usted cree, como dicen muchos, que Luis, el día que se vea en una situación desesperada, llamará a un sacerdote?

—Yo creo que sí. A mí me parece que Luis ha de terminar así. No lo puedo asegurar, ¿verdad? Pero a mí me parece que... Porque él lleva dentro una inquietud grande sobre todas esas cosas. Sobre el más allá, sobre la vida eterna...

—¿Y discuten cuando hablan de religión?

—Pues no. A veces me dice cosas para que yo... Me dice: «María, Jesucristo tuvo hermanos.» Digo: «Claro, porque en aquella época, en aquella tierra, pues a los primos se les llamaba hermanos. Y Jesucristo tenía primos, claro; les decían hermanos, pero no eran hermanos. Jesucristo no tuvo hermanos nunca.» Claro. Y Luis me gasta esa broma para que yo le conteste. Para que yo le diga: «¡Ay, qué horror!» Y no. Yo ya sé que no tuvo hermanos. Y le digo: «Yo estoy en la verdad.»

—¿Y usted cree, efectivamente, que está en la verdad? Porque eso de los hermanos de Cristo...

—No, pero no. Ahí, no. Por ejemplo, San Juan Bautista, pues claro, era primo de Jesucristo y se decían hermanos. A los primos se les llamaba hermanos. Cuando le contesté eso a mi hermano, se calló inmediatamente.

—¿Ah, sí?

—Sí. Se calló, se calló.

—¿Se calló Luis?

—Sí, sí, sí.

—Eso está bien.

—Y también yo, discutiendo con otra persona, le dije que la figura más grande del mundo había sido Jesucristo. Y esa persona, pues no parece que pensara igual, ¿verdad? Y entonces se lo preguntó a Luis: «Oye, Luis, ¿te parece que Jesucristo ha sido la figura más grande en toda la historia del mundo?» Y mi hermano dijo que sí. No diría precisamente como Dios, ¿verdad? Diría como hombre. Pero, claro, yo le ponía como hombre y además como divinidad: Jesucristo, Dios. Porque, claro, yo soy muy creyente. Profundamente creyente.

—¿Y toda tu familia es creyente?

—Pues mi hermana Alicia, sí. Y yo. Pero los demás...

—¿Ah, sí? Ah, pues yo creía que la única «oveja negra» de la familia era Luis.

—Claro que no, porque es bueno, tiene buen corazón, pero le falta religión. Le falta, pero a lo mejor la lleva dentro, ¿eh? Yo no sé, ese chico tiene una inquietud. Yo creo que tiene una inquietud espiritual grande, ¿eh? Respecto a lo sobrenatural, a todas esas cosas, tiene mucha inquietud.

—¿Usted conoció a sus primeras novias allí, en Calanda?

—¿En Calanda? Pues sí. No precisamente novias, casi novias. Cuando era muy jovencito le gustaban dos. Una era Catalina Fortón (luego marquesa de Valdeanavera), e Isabel Matutano, la otra. Era casi un niño. Nos quitaba un juguete y se lo llevaba a ella, a Isabel.

—¿Cuántos años tendría?

—Iba ya a los jesuitas. Podría tener doce años.

—Eran amores de verano.

—Sí, sí, claro.

—Y cuando le dio por hipnotizar a la gente, ¿no hipnotizó a nadie de la familia?

—Era mi hermano Alfonso el que hipnotizaba.

—Pero Luis también hipnotizaba, hipnotizó a algunos amigos en París.

—No, no. A Luis yo no lo he visto nunca hipnotizar.

—¿Aquí, no?

—No, nunca. A Alfonso, sí.

—Y Alfonso, ¿a quién hipnotizó de la familia?

—Alfonso, en la familia, a nadie. A un amigo suyo sí lo hipnotizaba mucho, mucho... Lo dejó hipnotizado completamente.

—¿Luego no podría despertarle o qué?

—Le costó despertarle. Al final lo despertó, pero le costó bastante.

ALICIA BUÑUEL y LEONARDO BUÑUEL

—Tengo una voz horrible—dice Alicia Buñuel.

—No importa nada. Además es una voz muy bonita y me recuerda a Conchita Mantecón.

—Sí, algo he oído, pero es una voz horrible.

—No, no. Voz de fumadora...

—Es que yo he tenido esta voz porque cuando era joven me bañaba en el río, por la noche, y luego no me quitaba el traje de baño. Entonces agarré una afonía de las cosas brutales que...

—Y luego el tabaco.

—El tabaco no, porque he fumado, pero nunca me he tragado el humo. Así que...

—Bueno, referente a tragar o no tragar, dicen los periódicos que no ayuda para nada.

—Yo, desde luego, fumo desde muy pequeña. A mi padre me acuerdo que le quitábamos los puros habanos, los partíamos en cuatro y nos los fumábamos.

—¿Los chicos o las chicas?

—No, nosotras.

—Todos, yo también le he robado tabaco a mi padre—comenta Leonardo—. Claro que las chicas...

—¿Usted ha sabido que mi hermano, cuando era pequeño, se pasaba la vida vestido de cura y diciendo misa arriba, en un granero?

—Sí, me decían que...

—Todavía me acuerdo del altar—dice Leonardo.

—¿Lo has conocido tú?

—Y la casulla. Hecha con tela de colchón y una estela dorada. Una casulla muy bonita.

—¿Y qué «fieles» tenía?

—Sus hermanas, nosotras, y mis primos. Mi prima Araceli, Antonio y Rafael Saura.

—Eso fue antes de ir a los jesuitas...

—Sí, claro. Y luego sé de una cosa que también ya se la habrán contado: cuando robó un niño a la mujer del criado.

—¿Qué?

—Ya verá. Resulta que había por aquí un bandido, un bandido que robaba niños. Nosotros teníamos un tío sacerdote que era administrador nuestro. Entonces esta casa era muy grande. Y la parte de la cochera era por donde vivía nuestro cochero, y su mujer estaba dando de mamar a un niño. Y entonces mi hermano Luis se puso el manteo y la teja de nuestro tío y subió por la calle a recoger niños y se escondió y se escapó. Un susto horrible. Y luego, otra cosa... Ahí donde tenemos la cocina (luego se la enseñaré) era el cuarto de las amas. Y dormía mi hermana Margarita, que la conoció usted en Barcelona.

—Sí, sí.

—Y entonces las muchachas estaban cenando en la cocina, que les quedaba muy lejos, y Luis venía y despertaba con algún susto a Margarita, que era entonces muy pequeña, y Margarita lloraba y él se metía debajo de la cama. Y cuando subía el ama, la cogía de la pierna. Y la teníamos que sacar la leche. Y todos unos sustos horribles. Es que es malo mi hermano Luis.

—No, no, no. Es que las bromas pesadas, cuanto más pesadas, más le gustan. Está engañando a todo el mundo desde hace años, haciendo creer que la religión para él no significa nada. Que él es un ateo espantoso.

—¿Usted cree que no es ateo?

—Totalmente. Todo lo hace para engañarles a ustedes, sobre todo a sus hermanas.

—A mi hermana María y a mí.

—A María y a usted.

—Sí.

—Bueno. Y usted ¿qué piensa? ¿Cree que es ateo?

—Pues yo creo que tiene una enorme preocupación por la religión. ¿Por qué está todo el día metiéndose con la religión si no cree? Porque a mí no se me ocurre meterme con otra religión que me importa tres pitos... Es un pesado, ¿eh?

—Sí, sí, sí. Ya empieza uno a decírselo. Pero ya tiene muchos años para que empezara a cambiar ahora y hacer películas de Funny Girls y cosas de ésas. Pero ¿qué opina usted, de verdad, de Luis? ¿Qué cree usted? ¿De verdad es malo?

—Hombre, no, yo creo que es buenísimo. Un corazón buenísimo. Pero Mussolini siempre. Hay que acatar y hacer lo que él

quiere. Menos yo, que nunca le hago caso. Me acuerdo que otro día íbamos en el coche grande, ¿te acuerdas del *Buick* aquél, cuando fuimos a San Sebastián? «A las ocho en punto saldremos.» Y el que a las ocho en punto no estuviese, aquí se quedaba. O se iba él solo y nos dejaba plantados.

—Exacto. Yo le contaba antes, aquí, a su hermano, que es tan puntual, que en México, donde no se respeta la hora para nada, convidó a unos periodistas a tomar una paella hecha por él, a la una y media. Llegaron a las dos. Les abrió la puerta, cogió la paella y la tiró al suelo delante de ellos.

—Se la tiró. Y en Nueva York hizo lo mismo.

—Sí, sí, sí. No, en eso es... Yo no sé de dónde le ha venido eso. ¿Tiene usted alguna idea de éste su comportamiento?

—Pues no sé. Porque en casa mi padre no era así, ni mi madre tampoco. No sé. Yo siempre le he llamado Mussolini. El otro día vino y dije: «Aquí está Mussolini.» Porque es Mussolini. El manda y yo no le hago caso. Los demás están más supeditados, pero yo no le hago caso; es muy..., manda mucho. Ahora, bueno, es buenísimo, sí.

—Ahora yo comprendo por qué se puso los zapatos de su padre, él me lo ha contado, cuando falleció el padre de ustedes el veintitrés, ¿verdad? El tenía unas ganas locas de unas botas de elástico.

—De esas de elástico, sí.

—Y se las puso. Pero a mí me dijo: «No, no me las puse por el elástico, me las puse para demostrar que yo era el jefe.»

—Mire, esas botas de elástico me las puse yo también un día. Porque antiguamente, cuando vivíamos bien, yo me vestía siempre para cenar. Y decían: «A ver cómo baja hoy Alicia vestida.» Y un día me acuerdo que tenía mi madre una bata de cola rosa, preciosa. Entonces me puse yo esa bata, muy pintada, y luego me puse las botas de elástico y bajé al salón. Así que yo también me puse las botas.

—Cuando era pequeño tenía también aquí un teatro. ¿Tú te acuerdas del teatro?

—Sí. Tenía un teatro de un tamaño así. Y nos hacía una especie de...

—Menos—corrige Leonardo.

—Menos, así.

—Con él jugaba yo después—recuerda Leonardo.

—Sí. Un teatro. Y sacaba las figuras en unos alambres, los personajes...

—Personajes de cartón recortado y pintado.

—Y nos hacía unas funciones muy bonitas.

—A mí no me dejaba entrar porque era pequeño.

—Luego nos decía: «Vamos a jugar a los cafés.» Y entonces nos hacía...

—A bares. Como un bar o un café.

—Como un café. Nos hacía entonces unas cosas horribles con vinagre, con no sé qué, y nos las obligaba a tomar. Un avinagrado.

—¿El vinado? Era pintado también.

—Sí. Nos hacía tomarlo. Araceli se tomaba siempre el avinagrado también.

—Eran unos «buñuelonis» en potencia. Lo que toma él.

—«Buñueloni» con cerveza y mezclado a ver si...

—Tenía un amigo íntimo, que era Tomás Pelayo. Venían aquí y dormían los dos en ese cuarto. Tendrían diecisiete o dieciocho años. Entonces organizaron un safari. Y venía un carro de aquellos antiguos, con tres mulas, y entonces se iban con el criado nuestro y otro más, y se llevaban colchones... Y el carro aquél era como una carreta de esas del Oeste. Y estaban cuatro días cazando. Volvían. No habían cazado nada, todos llenos de manchas de vino. Pero cazar, nunca trajeron nada.

—Descubrió un insecto.

—Sí. Era muy aficionado a la entomología y descubrió un insecto. Lo trajo, lo clasificó y le puso nombre: *Seperuelus pinaris*. Lo cogió en un monte ahí, cerca de Calanda, que se llama Seperuelo. *Seperuelus pinaris*. Y se lo llevó a un amigo suyo, o al catedrático quizá, a Zuazo, o alguno de éstos. Resulta que era vulgarísimo. Era una *Mantis religiosa*, el plegamanos, o *plegadeu*, que le dicen en Cataluña.

—Y otra cosa que tampoco le habrán contado: él tenía una pistola de...

—De un tiro, que se pegó en la mano.

—Sí. Se pegó un tiro en la mano, y decía: «¡Virgen del Pilar, sálvame! ¡Virgen del Pilar, sálvame!» Eso decía. Sí, era pequeño Luis.

—¿Cuántos años tenía entonces?

—Pues ¿qué tendría? Once años o así.

—E imploraba a la Virgen para que lo salvase. Entonces creía. Lo de ateo habrá sido después. Después del tiro. Cuando el tiro clamó a la Virgen.

—Sí, él reconoce haber perdido la fe hacia los diecisiete años. Entre los hombres es cosa relativamente general. Pero cuénteme más cosas de él. Pero de verdad malas.

—¿Malas? ¡Uy, no! Malas, no. En los jesuitas era el príncipe de los estudiantes. Siempre salía con una corona de laurel. Antiguamente los jesuitas les daban una corona de laurel. Le daba

mucha vergüenza, pero salía siempre de emperador con una corona de laurel. Y malo así... Mi madre siempre decía que éramos nosotras muchísimo peores que él. Entonces éramos muy traviesas.

—Bueno, porque su madre prefería a Luis. Pero dígame por qué se salió de los jesuitas.

—¿El dice que se salió de los jesuitas? No sé por qué.

—Pues yo sí lo sé. Parece ser que lo sacó mi padre. Los dos últimos años de bachillerato lo sacó de los jesuitas para que se acostumbrara a estudiar por su cuenta, en casa, y en el Instituto con otros chicos. El motivo fue ése, para que se acostumbrase al tránsito del bachillerato a la carrera, a aprender a estudiar por su cuenta. Expulsado, desde luego, no fue.

—No, eso ya lo sé. Pero hay en esos aspectos algo de, digamos, intolerancia. Porque es intolerancia, ¿verdad?

—Intolerancia, sí. Pero, de pequeño, Luis era mucho mejor que nosotras tres, que Conchita, María y yo. Nosotras éramos muchísimo más traviesas que él. Desde luego, mi madre siempre tuvo locura por él. Tenía una clara predilección por él. Recuerdo que, en la guerra, durante un bombardeo, estábamos en Zaragoza, abajo, en el sótano, al lado de la calefacción, con unas bombas que caían, y yo temblando. Y entonces a mi madre sólo se le ocurrió decir: «Y el pobre Luis, en París.»

—En la expedición a la cueva, ¿tú no estuviste? ¿Cuando os perdisteis?

—Fue en Calanda. Nos metimos con nuestros primos, nosotros con Araceli y Antonio a una cueva, que era muy grande. Había que entrar rampando así, y luego había..., y nos perdimos, no encontrábamos la salida. Y entonces Luis nos dijo: «No os preocupéis. Si nos quedamos aquí y tenéis hambre, me matáis a mí y me coméis.»

—¿No era Conchita la que dijo eso?

—Fue Conchita, creo yo—trata de recordar Leonardo.

—Creo que no.

—Conchita era muy propensa a todo eso.

—Son fantasías moriscas. Fue Luis el que se ofreció.

CONCHITA BUÑUEL

—Pues... lo primero que recuerdo es que nos quitaba—era muy joven, debía de tener unos doce años—, que nos quitaba los juguetes para regalárselos a una novia que tenía. Una novia que, naturalmente, debía de tener diez años o así.

—Y que se llamaba Isabel.

—Isabel Matutano. Todavía vive. Vive en Calanda. Es una señora muy bien, pero está gordísima. En aquellos tiempos era muy guapa y muy agradable.

—Y después de esa novia, ¿qué otras novias recuerdas?

—La segunda era ya aquí, en Madrid. Luis aparentaba mucha más edad de la que tenía. Cuando andaba por los dieciocho años tuvo aquí una novia de veintidós años o más.

—Bueno, ésa es Concha, ¿no?

—No, no. Antes, mucho antes.

—¿Antes?

—Sí. Tendría diecisiete años, quizá.

—Quién era?

—No sé cómo se llamaba. Era una chica de aquí, de Madrid. Y entonces, como él aparentaba mucho, el padre tenía idea de que Luis era de una familia muy rica, y le pidió que...

—¡Ah, sí! Trabajaba en una farmacia.

—No, no. Esta era una chica bien, de esas que llaman «una niña bien» en Madrid. Y entonces el padre quiso formalizar la cosa, y Luis dijo que sí, que se casaría con ella. Pero se fue el verano a Calanda, y no sabía cómo romper con ella. Entonces le escribió una carta como si fuese otra persona, diciéndole que su amigo Luis la adoraba, pero que había muerto en un accidente de moto muy grave, y que murió nombrándola. Y luego, tres o cuatro meses después, lo encontró el padre, y creo que lo persiguió con el bastón por aquí, por Madrid.

—¡Ja! Buena historia. ¿Y Pilar Bayona?

—Bueno, el padre de Pilar Bayona era profesor de matemáticas de Luis. Y Pilar tenía dos o tres años más que él. Pero Luis se enamoró de ella de un modo muy platónico, por su música. Y lo curioso es que, luego, mi hermano Alfonso, que tenía dieciséis años menos que Luis, también fue profesor de matemáticas y también se enamoró de Pilar Bayona. Yo creo que con más fuerza que Luis todavía.

—¿Y Pilar Bayona vive?

—Sí, vive, pero tiene una cosa de desviación de la columna vertebral. Ha menguado, está pequeñita, y, muy maquillada, sigue dando conciertos.

—¿Y cuándo conociste a Jeanne?

—Yo siempre de las fechas me olvido, pero debió de ser unos cuatro años antes de la guerra, o sea que en el treinta y dos o el treinta y tres. Resulta que aunque no eran novios, pasó una temporada en mi casa. Cuando fui a la estación a buscarla, me quedé deslumbrada, me pareció maravillosa. Era..., ¿tú la conociste?, una belleza. También estuvo con nosotros en San Sebastián. Y en Seo de Urgel. Y en Madrid, conmigo. Se casó, tuvo el niño y ya no volvió.

—Contigo Luis tiene un trato más fácil, ¿no?... Y te escucha.

—A veces no tiene nadie con quien comentar. Y entonces comenta conmigo cosas de los filmes, cosas de libros, cosas de familia. Y a veces, pues sí, hay cosas que le digo yo, y, en efecto, no las obedece, pero las acepta. Y es que Luis es muy impulsivo y hay que darle tiempo a pensar. Una vez se fue a vender una finca, y dijo: «Pues nada, se la voy a regalar a tal persona de Calanda.» Le digo: «Bueno, pero es que casi es inmoral. Porque es una persona que no ha trabajado nunca en Calanda—era un juez—, no ha hecho nada, puedes regalársela a la persona que la ha trabajado.» Y así. Dijo: «No. Cuando yo hago una cosa me gusta hacerla, y cuando la digo, la hago.» Pero guardó la carta dos días y a los dos días la rompió e hizo lo que había dicho yo. Vamos, recapacitó...

—Eso es lo que se llama tener influencia.

—¿Ah, sí? Pues no creas, porque yo siempre he sido la tonta de la familia, y Luis se ha burlado mucho de mí.

—Bueno, pero es que tú tienes adoración por Luis, como tu madre.

—Sí, era su predilecto. Mi madre adoraba a Luis, es verdad.

—¿Y cómo se manifestaba esa predilección?

—Pues se manifestaba en mil detalles pequeños. Primero, la satisfacción que tenía de todo lo que hacía Luis y de todo lo que

hablaba. Siempre estaba encantada. Y últimamente, me hace gracia, cuando Luis hizo *El,* mandó una fotografía vestido de fraile. Y entonces mi madre, a quien le molestaba mucho, seguramente por las relaciones sociales, que Luis no fuera religioso, cuando recibió esta foto vestido de fraile, porque ya mi madre empezaba a flaquear un poco, pues se la enseñó a una amiga diciéndole: «Mira, mira, tanto que critican a Luis. Miradlo, miradlo.» Y entonces esta amiga dijo: «¡Jesús! ¡Qué sacrilegio!» Mi madre se quedó muy indignada. Ella creía que por el hecho de estar vestido de fraile ya iban a pensar que era una persona religiosa.

—¡Qué vida la de provincia...! Y es que además tuvisteis muchos curas en la familia.

—Muchos. Han influido bastante en nuestra vida familiar. No han influido en nuestro modo de pensar, sino en la costumbre diaria, ¿comprendes? Los parientes y los no parientes. ¡Cuántas veces habrán venido a comer a casa! Algunos domingos venían tres canónigos a comer a casa, uno de ellos tío nuestro. Y les llamábamos los cocodrilos porque eran insaciables comiendo, insaciables. Cada vez se les hacían más platos y cada domingo comían más. Y teníamos otro tío que era sacerdote. Y recuerdo una cosa graciosa. Teníamos una institutriz, y cuando yo tenía, no sé, quince años, leí en un periódico que se habían encontrado un feto femenino abandonado. Yo no sabía lo que era un feto, y entonces le pregunté a *mademoiselle*: «*Mademoiselle,* ¿qué es un feto?» Y se puso muy colorada y dijo: «Usted no tiene necesidad de saberlo.» Entonces fui y le dije a mi hermana Alicia: «Mira: viene una cosa en el periódico que debe de ser muy fea, porque *mademoiselle* se ha enfadado mucho.» Fuimos a buscarlo y lo habían recortado. Entonces fui a preguntarle a este tío sacerdote, que era como nuestro administrador en las fincas, y le digo: «Tío, ¿qué es un feto?» Y me pegó en un hombro y me dijo: «¡Cállate, sinvergüenza!» Esa era la educación que nos daban, no sabíamos nada. A los dieciocho años, mi madre todavía nos quería hacer creer que los niños venían de París.

—Es raro, ¿no?, porque viviendo en el campo, siempre...

—No, pero es que no vivíamos en el campo. Ibamos sólo algunos días a Calanda, y jamás nos dejaron solos ni siquiera con alguna parienta de por allá. Nos tenían muy aisladas. Y la institutriz siempre estaba con nosotras en presencia de nuestras amigas.

—¿Y cómo cayó en ese ambiente la noticia de la adhesión de Luis al surrealismo?

—La verdad es que entonces no sabíamos nadie en casa lo que era el surrealismo.

—Bueno, pero de todas maneras sí sabían que era una cosa atea, o lo dirían los canónigos.

—Pues no, no, no. Yo creo que los canónigos tampoco sabían lo que era el surrealismo ni si era ateo o no. En Zaragoza, hablar entonces del surrealismo era como hablar ahora de la Luna. Pues no, ahora está mucho más cerca de todo el mundo lo de la Luna que entonces el surrealismo. Y yo, que en casa he sido la que más he leído, pues no tenía idea de lo que era el surrealismo.

—¿Y tampoco sabíais lo que pasó en la familia de Dalí, de los escándalos que se armaron entonces?

—Pues no, tampoco. Es que ahora la vida es muy diferente, pero entonces, no sé, había menos convivencia con gente de fuera. Decían a veces que Luis no era religioso, pero nada más. Nadie relacionaba aquello con la cosa surrealista, ni siquiera con la palabra ateo.

—¿Por qué Luis salió de los jesuitas?

—Salió de los jesuitas porque verdaderamente estaba tan rebelde y odiaba tanto la educación aquella, que en casa se dieron cuenta y mi padre aceptó. Entonces fue al Instituto, y ese año también estaba Sender. Luis se hallaba mucho más contento que con los jesuitas. Y luego, ¿tú has leído un libro de Sender que se titula *Crónica del alba*?

—Sí.

—Pues en el segundo tomo, yo creo que disimuladamente, nombra a mucha gente conocida de entonces.

—Pero él sitúa la acción en Reus, creo.

—En Reus, no, pero...

—Entonces te refieres a *La quinta de Palmira.*

—¿Sí? *¿La quinta de Palmira?* Pues yo leí...

—Pasa en Zaragoza.

—Yo he leído... No sé... ¿No es *Crónica del alba*?

—Es posible. No lo sé.

—Sí, sí, yo creo que es *Crónica del alba.* Hay allí algo que todavía recuerdo, que es lo del «Chueta»; es uno que tenía un quiosco de periódicos y que luego lo mataron en la sublevación del Cuartel del Carmen. Era anarquista. Eso lo recuerdo porque se habló mucho de ello entonces.

—Y cuando vinisteis de Zaragoza a Madrid, para dejar a Luis instalado en una pensión, ¿qué pasó?

—Sí. Vinieron mi padre y mi madre; nosotras, no. Era lo corriente dejar en una pensión a los hijos que estudiaban. Pero mi madre se horrorizaba, le parecía que todas eran sucias, que en ninguna se comía bien, le horrorizaba dejarlo. Entonces alguien, no sé quién, habló de la Residencia de Estudiantes y fueron, y mi madre se encantó. Le pareció preciosa, hablaba mucho de las

habitaciones, del jardín... A mi madre, que era muy joven, le influyó más la parte exterior. Como cuando nos llevaron a nosotras al Sagrado Corazón o a los jesuitas. Nunca pensó en que la educación podía ser más o menos religiosa, no, sólo conocía una clase de educación, la de la gente bien, la que se veía que era buena sin tener que preguntar.

—Bueno. ¿Y tu padre?

—Mi padre no debía de ser religioso, aunque nunca lo demostró claramente, no por la sociedad, sino por nosotros. Y creo que no le daría ninguna importancia aunque se enterase luego de que era algo diferente.

—¿Y qué solía contar Luis de la Residencia cuando iba a Zaragoza?

—Luis ha sido siempre un poco reservado en casa, y cuando hablaba también de la cosa externa. De reuniones, de amigos, de que boxeaba... Cosas así, sin importancia. Pero luego, cuando le suspendieron, mi padre se enfadó y le hizo ir a Zaragoza. Se le arregló una habitación un poco extraña y él se trajo todos sus libros. Es cuando empecé yo a tener otra idea de la vida, porque empecé a leer sus libros. Yo era entonces muy joven, tenía (bueno, hoy día a esa edad ya no se es joven) dieciocho años. Empecé a leer la literatura rusa. Y luego también la *Vida de Jesús,* de Renan, y yo creo que todo esto es lo que luego me ha servido a mí para irme transformando, para tener otra educación. Y creo también que a Margarita la he transformado yo un poco, porque es todavía más joven que yo. Pero mis otras hermanas son completamente diferentes, son muy religiosas, y, no sé, incluso franquistas.

—Ya sé, ya. ¿Y cuándo volvió Luis a Madrid?

—Pues pronto. Como a los seis o siete meses. Vieron que en Zaragoza no podía hacer nada y volvió a Madrid. Aunque pienso que debió de ser después de morir mi padre, creo...

—Tu padre murió el veintitrés.

—El veintitrés, sí. Luis tendría veintidós años. No, entonces sí fue antes de morir mi padre.

—No, no. Luis tendría entonces veintitrés años porque es de mil novecientos. Acuérdate.

—Bueno, pues sí, veintitrés. Es que estaba calculando ahora que mi padre... No, entonces no, porque *Un perro andaluz* ya lo hizo en seguida, ¿no?

—No. *Un perro andaluz* es del veintiocho.

—Es que yo de fechas... No sé si Margarita es igual que yo, pero de fechas no nos acordamos nada.

—¿Y de Vicens te acuerdas?

—Pues sí, pero siempre, también, toda la cosa exterior: que

los dos eran naturistas, que sólo comían almendras y vegetales, que iban a la nieve y se desnudaban y se enterraban en la nieve, pero cosas de..., no sé, más de tipo intelectual, no.

—¿Y cuándo conociste a Dalí?

—No lo conocí nunca. He oído hablar de él, pero no lo he conocido nunca. Aunque tengo muchos deseos de conocerlo, porque entre mi hermana Margarita y yo se ha formado un deseo de insultarlo, no sé por qué. Es como una manía. Cuando estamos juntas decimos: «Yo le diría tal cosa.» Y entonces yo digo: «Pues yo le diré tal otra.» O sea, nos regodeamos pensando la que le vamos a armar.

—A él le encantará saberlo y, quién sabe, tal vez también experimentarlo.

—Es una cosa curiosa, no sé por qué le tenemos tanta antipatía.

—Pues, desde luego, con toda la razón del mundo.

—A mí me repugna un poco esa falsa originalidad que tiene, tan rebuscada, tan indigna, tan... eso.

—Y, además, por cómo se ha portado.

—Claro. Y luego esas cosas de él, el ser tan rastreramente franquista como es.

—Pues no es nada franquista.

—¿No? Pues es peor, porque bien que lo finge.

—Lo finge. Es tan ateo como siempre, a pesar de todo lo que dice y hace públicamente. Y luego, nadie se puede portar peor con un amigo que como se portó con Luis, lo mismo que con Federico...

—Sí, esto ya lo sé. Pero yo a veces pienso que aunque no se hubiese portado mal con Luis seguiría siendo un ser repugnante... No sé por qué, no lo analizo bien.

—Y cuando Luis se fue a París, ¿a tu madre le pareció bien, o se fue así, sin avisar a nadie?

—No, no. A mi madre la convenció. Mi madre se dejó convencer siempre por Luis. Tenía mucho miedo de que le pasara algo. Al principio no estaba conforme con Juana, no la conocía. Pero le daba horror que se casase con una francesa por ideas de ésas, así, un poco extrañas, o de pensar que Luis no volvería. Pero luego mi madre le tomó un cariño tan grande a Juana, que cuando le escribía a Luis, siempre le decía: «Tu mujer, que es ese ángel de Dios, ese ángel del cielo que anda por la tierra.» Siempre lo decía, y la quería muchísimo. Y luego, lo de *Un perro andaluz*. Luis le pidió dinero a mi madre, y aunque Luis no creo que lo sepa, yo pienso que influí en mi madre para que le diera el dinero para *Un perro andaluz*.

—¿Tu madre dudaba?

—Mi madre... no quería. Lo del cine le parecía casi como una profesión de saltimbanqui, una cosa muy poco bien. Y cuando Luis le pidió dinero, dijo: «No, para el cine, jamás, jamás.» Pero yo le dije: «Mira, mamá, si Luis fuese dentista le pondrías un consultorio, si fuese médico, pues también; si fuese abogado, un bufete... Pues dale esto.» Y yo no sé si la convencí, pero el caso es que le dio el dinero e hizo *Un perro andaluz*.

—Eso está muy bien. Pero ¿hasta cuándo tú no viste *Un perro andaluz*?

—No, no, la vi en cuanto se entrenó aquí, en Madrid.

—¿Y qué te pareció?

—Pues muy extraña, pero, aun sin entender ni estar acostumbrada a estas cosas, ya hubo algo que me atrajo, algo que me gustó.

—¿Y tu madre la vio alguna vez?

—No. *Un perro andaluz,* no. Si la vio, fue muchos años después, pero no creo, no.

—Y *La edad de oro* tampoco, claro.

—Tampoco. *La edad de oro* la vi yo aquí con mi marido. Y me gustó y me trastornó bastante. Pero yo era muy hipócrita, con mi marido tenía que tener una hipocresía muy grande. Y recuerdo que fingí y me levanté diciendo que me había disgustado. Pero en realidad me gustó. Y ya no la he vuelto a ver. Además, el haber ido a ver *La edad de oro* fue lo que hizo que a mí me metieran luego en la cárcel.

—¿Cómo?

—Sí. Yo vivía aquí, en Madrid. Bueno, yo era un poco exhibicionista entonces. Sin saber muy bien lo que era el comunismo, yo me sentía muy cerca de todo lo que era de izquierdas: socialismo, comunismo. Yo entonces no distinguía bien una cosa de otra, todo me parecía que era...

—¿Quiénes eran tus amigos?

—No tenía. Mi marido nunca me dejó tener amigos ni hablar con las muchachas, ni nada, estaba como secuestrada. Entonces, a veces, yo compraba *Mundo Obrero* e iba por la calle casi, como digo, por exhibicionismo, con mi *Mundo Obrero,* para que viesen los obreros que estaba a su lado. No sabía hacerlo de otro modo. Cuando empezó la guerra, yo vivía aquí en Madrid, y a mi marido, que era del Estado Mayor, lo metieron en la cárcel, aunque no era hombre político. En noviembre, un día en que se creyó que iban a entrar los nacionales...

—El día siete.

—El siete, sí. Pues me fui a casa de Luis con mis hijos.

—¿Pero Luis ya no estaba?

—No, Luis no estaba. Se había ido a Francia en septiembre u

octubre. Estaba sola la muchacha. Pocos días después, Hidalgo de Cisneros, que estaba en el Ministerio, facilitó mi salida a Francia, y yo proporcioné al general Rojo..., bueno, yo no, porque yo no lo conocía, ya que mi marido no me permitía que conociera a nadie (estaba como secuestrada, ya te lo he dicho: ni amigas y mucho menos hombres), pero entonces él avisó al general Rojo que estaba... ¿Entonces él era ya general?

—Coronel.

—Sí. Y fue entonces a vivir a casa de mi hermano.

—¿A casa de tu hermano Alfonso o...?

—No, no, de mi hermano Luis, ahí, entre Menéndez Pelayo e Ibiza. Rojo estuvo viviendo allí con sus hijos durante el asedio a Madrid. Gracias a él se conservó bien la biblioteca de mi hermano. Entonces, cuando se liberó—a mí me molesta decir «liberó», pero, en fin, son las palabras que se emplean—, cuando se liberó Madrid, mi madre llegó a casa de Luis con una amiga y se dedicó a romper sus libros. Rompió y quemó no sé cuántos libros. Todos los que le pareció que, si cogían a Luis, podían llevarlo al pelotón de fusilamiento. Le destrozó la biblioteca.

—Bueno, debió de tener en cuenta que a ti, por mucho menos, estuvieron a punto de fusilarte.

—Sí, es otra historia. Salí a Francia por Alicante, en un avión de Air France, y fui a casa de la institutriz de mis hijos, que estaba ya en París con ellos. Y mi familia me vino a buscar y me llevó a Zaragoza. O sea, que yo fui una traidora, me pasé al enemigo. Y cuando hacía un mes que estaba en Zaragoza, vinieron a buscarme. Por cierto que sin ser creyente, sólo por darle gusto, estaba rezando el rosario con mi madre. Me dijeron que había dos señores que me esperaban, salí, y eran dos policías. Me llevaron con ellos y me tuvieron tres o cuatro horas tomándome declaración, primero unos y luego otros. Y la primera declaración que me tomaron... Pero esto no interesa que lo cuente, ¿no?

—Sí, sí.

—La primera declaración que me tomaron, pues era uno que había sido compañero de Luis, Coderque, que era policía.

—¿Eso qué año fue?

—Pues yo me pasé, llegué a Zaragoza en diciembre... del treinta y seis.

—Del treinta y seis mismo.

—Y me tomaron declaración y me preguntaron si había hecho declaraciones antirreligiosas. Ya te dije que yo era muy idiota, que nos habían educado estúpidamente y que lo único que había dicho era que Jesucristo era el primer socialista que había habido. Y este Coderque le dijo al otro policía, que también conocía a mi familia: «Esto, en atención a la amistad que nos une con

su familia, ¿quieres que no lo pongamos?» Y el otro: «Sí, sí.» Y entonces me dijo: «Esto no lo repita, porque le podía costar muy caro.» Esa noche me dijeron que iba a dormir en el calabozo, pero luego, también por amistad, me hicieron dormir en un despacho. Bueno, dormir... Había dos guardias paseando toda la noche, y yo sentada en la silla y los guardias paseando delante de mí. Entonces, yo, muy señora y muy fina, le dije a uno de los guardias: «Puede usted sentarse.» Y dice: «Ya lo sé.» Yo creía que no se sentaba por fino, y era porque no le daba la gana. Y luego me llevaron detenida a casa de un coronel de la Guardia Civil que era pariente de mi marido, pero a los cinco días me soltaron. Me fui a casa. Luego hubo un bombardeo, el bombardeo más fuerte que hubo en Zaragoza, aunque no fue nada, y me vinieron a buscar de nuevo y me llevaron a la cárcel. Y ya en la cárcel, pues claro, vi cosas horrendas, cosas tremendas. De sacar a fusilar mujeres embarazadas, de arrancar niños de meses de los brazos de las madres para llevarlas a fusilar. Y también vi algo espantoso, pero no sé si interesaría...

—Sí. Cuéntalo.

—Bueno, tú, como novelista, a lo mejor te ríes. Había una señora que entonces a mí me parecía muy vieja, aunque seguramente sería más joven que yo ahora. Le habían matado tres hijos persiguiéndolos por el monte. Y al marido. Y ella, como digo, era maestra. Y rezaba el rosario y estaba como un poco enloquecida, no hablaba con nadie. Y un día, la celadora, que había sido muchacha de la Pardo Bazán y tenía seis dedos y era muy mala (era lesbiana, que yo no sabía lo que quería decir, aunque fue entonces, en la cárcel, cuando empecé a saber estas cosas), pues entonces la celadora golpeó a una chica embarazada y esta maestra le quitó la porra y le dio a ella. Pusieron entonces dos sillas, con los dos asientos frente a frente, un poco separadas, con una tabla con un agujero en el centro, y la sentaron y le ataron las manos extendidas a los respaldos de las sillas y las piernas separadas atadas también a las patas de las sillas, y con las faldas levantadas atadas al cuello. Para que hiciera así sus necesidades. Y la tuvieron tres días así. De vez en cuando, la celadora le tiraba agua con un cubo, y le decía: «Si tienes sed, toma.» Y le metía con los dedos trozos de pan en la boca. Y el último día ya aullaba como una fiera la pobre mujer. La verdad es que trato de olvidar. Hasta he hecho ejercicios mentales para olvidar estas cosas. Y luego, un día pues me decía... Ah, me tomaron mucho cariño las presas, porque las infelices (aún había allí jerarquías) me consideraban a mí una señora. La cárcel de Zaragoza estaba hecha para doce mujeres, y había, cuando yo estuve, ciento cincuenta, y más de veinte niños menores de cinco

años. Por cierto que había dos niños, hijos de una presa común, a los que yo siempre les daba chocolate, como a los demás, y cosas que me llevaba mi madre. Un día me pidieron y no tenía. Me dijeron: «Pues ahora, si no nos das, le vamos a decir a la celadora que estás en la ventana provocando a los hombres.» ¡Unos niños de cinco años! Yo repartía todo lo que mi madre me traía, aspirinas, comida, ropa... Todo lo que me traían lo convertía en un restaurante, lo repartía, y me querían, sí. Yo tenía un anillo, mi anillo de petición, que era muy hermoso, un zafiro con brillantes. Y me decían: «Esto, cuando usted pueda, déselo a su madre, porque dicen que la van a fusilar, y entonces se lo queda todo la celadora.» Me parecía imposible que me fusilaran, pero una noche nos sacaron a todas las que supuestamente iban a fusilar. Y estuve esperando toda la noche, no tenía ni miedo, ni preocupación, ni nada. Porque para mí la muerte es como una aventura, me parece que voy a descubrir algo tras ella, y que, si no lo descubro, como no me enteraré, tampoco me importará, ¿no? Pero pienso que al morirme tengo que descubrir algo muy tremendo, algo que no he podido disfrutar en vida. ¿No estoy hablando demasiado de mí? ¿No? Y me pasé toda la noche pensando en decir una frase muy hermosa que ya la he olvidado. No debía de ser muy buena cuando no se me ha quedado grabada. Y a las cuatro de la madrugada nos subieron de nuevo a las celdas y sacaron a otras, y a mí ya no me sacaron. Unos días después fue el jefe de Estado Mayor, que era Gasapo, con el jefe de Policía, y me llevaron a casa. Lloré como una loca y me dijeron que por qué lloraba, y digo: «Pues por las infelices que se quedan.» Decían: «Pero si son unas criminales.» «Pues si ellas son criminales, también lo soy yo, y a mí me están sacando.» En fin, y luego lo de mi marido. Lo curioso es que él había estado preso aquí, en Madrid. Mi marido no era político. Pero a los tres meses de guerra lo metieron en la cárcel. Ya sabes, la Quinta Columna y todo aquello. Cuando se terminó la guerra estuvo siempre en el grupo de aviadores. Era muy amigo de Hidalgo de Cisneros y del otro que no me acuerdo cómo se llama..., de Camacho.

—Sí. De Sánchez Mazas y de Camacho.

—Y de Camacho también, sí. Y luego Franco le hizo Consejo de Guerra y lo condenó a tres años y un día.

—¿Después de haber estado en la cárcel en nuestra zona?

—Sí, sí.

—Pero ¿por qué?

—Por Kindelán, que era enemigo nuestro. Bueno, de mi marido. Parece ser que Kindelán, en tiempos, daba los suministros de aviación a un cuñado suyo, que me parece que se llamaba Qui-

ñones de León. Nunca estoy muy segura de los nombres. Y pasaban muchas desgracias. Y entonces, Barberán, aquel que desapareció en el Golfo de México, y mi marido, que eran profesores de Cuatro Vientos, le dijeron que si no se cambiaban los suministros denunciarían el caso. El nunca se lo perdonó. Parece, incluso, que la orden mía de detención y la amenaza de fusilamiento y todo eso la dio Kindelán. Seis o siete años después, u ocho, nos fuimos a vivir a Calanda. Mi marido estaba muy enfermo del corazón. Había sufrido mucho con todo lo mío de la cárcel, y luego con sus condenas. Y vino un médico de aquí, de Madrid, el doctor Segarra, que me asistía a mí en los partos, solterón, millonario y muy de derechas. Nos escribió primero diciendo que venía a pasar unos días con nosotros a Calanda. La casa estaba entonces quemada, deshecha, no había muebles, era la posguerra, cuando no había nada de comer, y le escribimos diciendo que no viniera, porque él acostumbraba vivir estupendamente e iba a pasarlo muy mal. Pero, a pesar de esto, vino. Y vino porque quería que mi marido denunciara a Kindelán con documentos y cosas que mi marido tenía, aun sabiendo que mi marido había estado en la cárcel. Y le pidió que lo denunciase y que se le devolverían todos los sueldos que no había percibido desde antes de la guerra. Mi marido dijo que no quería sacar las castañas del fuego a nadie, ni siquiera vengarse, porque estaba muy enfermo. Y tres o cuatro meses después fue cuando llevaron a Kindelán a un castillo por monárquico.

—En su infancia, en su juventud, a Luis le gustaba disfrazarse, ¿verdad?

—En casa no recuerdo que se disfrazara mucho. A veces de lapón, o, cuando jugaba a cazar con sus amigos, de guardia. Y luego también, para carnaval, él y otros amigos se iban, de eso que llaman *de destrozonas,* a la plaza de toros. Se ponían unas faldas muy viejas, una careta, y se iban por... Recuerdo que se vistió de cura una vez, en Calanda. Era muy joven, quince o dieciséis años. Se puso la ropa de sacerdote de nuestro tío. Entonces la gente se sentaba a tomar el fresco, y había unas niñas que llamábamos «las gorditas». Niñas de gente humilde de por allá. Y él cogió a una de estas niñas, de dos años, la cogió y empezó a hacerla saltar, y la gente comenzó a gritar creyendo que era un secuestrador, porque entonces se hablaba mucho del «sacamantecas». Y como Luis era muy alto, creyeron que era el «sacamantecas» que se había disfrazado y quería robar la niña. Pero era un juego de niños, ¿verdad?, porque él tenía catorce o quince años. Ya no recuerdo. No sabía que luego siguiera disfrazándose. Mi padre llegó con dinero de Cuba, y por eso lo miraban con respeto. Pero él no le daba importancia al dinero, y en Ca-

landa era muy generoso. Por ejemplo, durante los ocho o diez primeros días del mes regalaba carne y leche en la carnicería y en la lechería a la gente necesitada. La daba mi padre. Vamos, el administrador o quien fuera. Después también mandó construir el matadero, y cuando hubo la gripe, trajo al pueblo un vagón con leche condensada, chocolate, medicamentos... Y siempre hacía cosas buenas para el pueblo. Incluso regalar la procesión de las rosas. No era religioso, pero, vamos, era un regalo para el pueblo. Mi padre, no sé si te dijo Margarita, se escapó a los catorce años de su casa.

—Sí, sí. ¿Y cómo conoció a la familia de tu madre?

—Mi madre se puede decir que no ha tenido familia para nosotros. Porque su padre..., fueron veinticuatro hermanos, pero...

—¿A eso llamas tú no tener familia?

—No. Quiero decir que aunque fueron veinticuatro hermanos, para mí es como si hubiese sido en tiempos de Felipe V. No existen para mí. Y tú, no sé si sabrás—esto lo dice mi hijo, que lo ha leído en algún libro—que cuando en España se tenían más de doce hijos, se les declaraba «hidalgos de bragueta». ¿Tú no sabías eso?

—No.

—Pues sí. O sea, que mi abuelo materno podía haberlo sido porque tuvo veinticuatro hijos. Mi abuelo era el más joven de los hermanos. Ya todos habían ido desapareciendo cuando nací, y nunca los conocí, ni siquiera a mi abuelo, que murió cuando yo tenía cuatro años. Además, la madre de mi madre murió de cólera cuando ella tenía meses. Del cólera famoso que hubo entonces en España. O sea, que nunca he conocido parientes de mi madre, quitando ese tío sacerdote que nos administraba en Calanda. Había sido escolapio, pero luego se salió y se hizo cura corriente, no sé cómo les llaman. Pero no, también había otro tío de mi madre que era obispo. Obispo de Logroño. Y mi madre pasaba muchas temporadas en Logroño con ese tío y su hermana. Fue entonces cuando mi madre aprendió piano y francés, y esto ha creado una especie de leyenda sobre que mi padre se casó con mi madre y que luego la llevó a un colegio. No es cierto. Mi madre, el poquito francés que sabía, y el piano, lo sabía ya de antes. Tanto, que cuando el viaje de novios—eso lo contaba siempre mi padre—fueron a Algeciras a un hotel maravilloso que había allí entonces (no sé si todavía existirá), y mi madre tocó allí las únicas piezas que sabía: la *Oración de una virgen, El canto del ruiseñor* y algo de *Tosca* y de *La Bohème*. Y entonces, el príncipe de Gales, pero el príncipe de Gales, no el duque de Windsor...

—Sí, Eduardo.

—Sí, sí, ése. Pues estaba en este hotel de incógnito, e hizo pedirle a mi madre que volviera a tocar el piano para él. Te lo digo para desmentir todo eso de que mi padre la había llevado a un colegio. Que eso se dijo...

—Bueno, pero eso no hubiera sido grave, no tiene...

—No, es verdad. No tiene importancia, incluso tampoco estaría mal. Pero es que se forman historias. Como aquello de que mi padre se llamaba Manuel, y que un día, en el teatro, el protagonista se llamaba Leonardo y mi madre dijo: «¡Qué nombre más hermoso!», y entonces mi padre fue al Juzgado y se cambió el nombre. Eso también lo dicen. Pero no. Su padre le quiso poner Manuel, pero, por ser el santo del día, le pusieron Leonardo Manuel. Y en el pueblo le llamaban Manuel, mientras fue niño. Pero luego, cuando ya empezó a figurar oficialmente en documentos y así, ya figuraba su primer nombre. En el pueblo le llamaba mucha gente don Manuel, pero todo el mundo le conocía por Leonardo.

—Luis me dijo que tú seguramente te acordarías de cuando él estuvo un año en el seminario.

—Sí. Menudo bromista. Me dijo: «Cuando venga Max, tú le dices que he estado un año en el seminario, para que luego lo publique y yo pueda decir que cuenta mentiras.»

—¡Ah, me parece perfecto! Contaré muchas, seguramente. Sin tener en cuenta las que tú me digas.

—No, no. Es que mira, ha sido tan diferente la vida nuestra de la de mi hermano Luis... El se emancipó de un modo tremendo, y mi madre le dejó. En cambio, a nosotras nos tuvo sujetísimas. No nos ha dejado nunca bailar, apenas nos ha dejado estar con amigas, y luego nos hemos casado todas con el primer novio que hemos tenido. Yo he pasado de las manos de la institutriz, que era severísima, a las manos de mi marido, que ha sido todavía más severo. De Luis hemos sabido muy poco. De París mismo, pues apenas nada. Nada.

—Bueno, ahí se comprende que...

—Ahora vamos sabiendo cosas de entonces.

—¿Qué, por ejemplo?

—No, pues eso, los amigos que tuvo. Yo entonces ni sabía quién era Breton, ni sabía quién era Aragon, ni sabía quién era Cocteau, no sabía nada. No conocíamos a nadie. Para nosotros, todos esos nombres no tenían sentido. Y bueno, una, con el tiempo, ha ido sabiendo de ellos, y acabamos descubriendo que eran amigos suyos.

—El pagó el viaje de tus hijos...

—Sí. Cuando mi hijo acabó la carrera tenía deseos de marcharse a Estados Unidos. Pero verdaderamente, con todo lo que

le había pasado a mi marido aquí, con la guerra y todo eso, no teníamos un céntimo. Y le escribí a Luis, y a vuelta de correo me mandó el dinero para el viaje. Y creo que era lo último que tenía entonces. Porque de esto hace dieciséis años, y creo que todavía no había..., o había hecho ya, *Los olvidados*. No sé.

—Sí.

—Cuatro años después me invitó a mí, me pagó el viaje a México y luego a Estados Unidos para que fuera a ver a mis hijos. Y un día le oí que le decía a su mujer: «Si no hago ninguna película, tengo para vivir como vivimos para un par de meses.» Y, sin embargo, me había invitado a mí a México. Sé que Luis solía decir: «Conchita es la única que no ha tenido suerte en la vida, pues a María le encantan las antigüedades y las casas bonitas y tiene un palacio; a Alicia le gusta jugar y alternar en sociedad, pues también; sin embargo, a Conchita le gusta viajar, y la pobre siempre ha estado encadenada. Pues le voy a hacer este regalo.» Y, claro, yo estoy muy agradecida a Luis por todo.

—Tal vez él es consciente de que fue siempre el favorito de tu madre y...

—¡Ah, sí! Para mi madre fue su predilecto y lo adoraba. Con su poco de francés, en cuanto en un artículo hablaban de Luis, lo traducía en seguida. Incluso del inglés podía traducir artículos sobre Luis. Y luego, cuando empezaba a flaquear su cabeza, lo primero que hacía todas las mañanas era recortar del periódico la lista de cines y por la tarde se iba encantada al cine. Y todo era por Luis. Adoraba el cine, tenía locura por él. Y luego ya este cariño a Luis lo traspasó a Alfonso. Para ella, Alfonso a veces era Luis, y otras, era Alfonso.

—Es posible también que se sintiera orgullosa por la ayuda que le había prestado a Luis para hacer su primera película y saltar a la fama.

—Sí, claro. Ayudó a Luis en varias ocasiones. Pero éramos siete, y a él se puede decir que le ayudaba de vez en cuando, pero a nosotros era constantemente. Cuando venía a nuestras casas o íbamos a tener algún hijo, pues ella pagaba todo. Todo el gasto de casa, enfermera, médico, regalos... Todo lo pagaba ella. Mucha gente cree que Luis le ha costado dinero a mi madre, y yo creo que si se pusiera una a contar, es el que menos.

—Cuéntame sobre lo de la pistola.

—Cuando se le disparó la pistola tenía catorce años. Tenemos una especie de piscina en la finca, que nosotros la llamábamos «el lago». Con una barca que se llama «Luisito», la barca. Y no sé por qué teníamos barca, porque era muy pequeño. La Torre está construida en un barranco, bajando hacia el barranco. Mi padre tuvo que desviar la acequia para poder hacer ahí la finca

de recreo. Y vino mi hermana Alicia corriendo, corriendo: «¡Luis se ha matado, Luis se ha matado!» Bajamos, mi madre enloquecida, y encontramos a Luis que estaba sangrando mucho, que se había reventado un dedo con un disparo de pistola. No le dejaban tener armas en casa. Debía de ser de algún amigo o algo así...

—A él siempre le han gustado mucho las armas. ¿Por qué?

—Pues verdaderamente no lo sé, porque nunca le ha gustado matar ningún animal. Es más, en Calanda cogía en el granero ratones, los ponía en una sombrerera y cuando nos marchábamos, de diez o doce que había cogido, se habían multiplicado y los volvía a soltar en el granero. Nunca ha hecho daño a ningún animal.

—Bueno, vamos a ver, doctor. Háble me todo lo que quiera de Luis.

—¡Qué difícil!

—No, de verdad. ¿Qué influencia tuvo Luis sobre t dos ustedes, los hermanos?

—Bueno, ha de creer usted que soy muy poco hablador.

—No, ya sé que es muy poco hablador. Me lo dijo Luis. Pero ¿usted no se acuerda, por ejemplo, de cuando decía misa? ¿En la casa?

—No, no, no. Luis me llevaba siete años, y ya no me acuerdo. Tenía un altar, sí. Se lo hizo un carpintero de Calanda. Tenía casulla y ornamentos sagrados, cálices y copones. Pero no lo vi... He conocido en casa el altar y la campana también, pero no le he visto nunca decir misa... Es mucha edad la que nos llevamos. Entonces yo era un niño, y no me dejaba estar en sus juegos.

—¿Ni como público?

—Ni como público. Me acuerdo que hacía unas sesiones de...

—De espiritismo.

—No, de teatro. Tenía un teatro de niños.

—¿Ah, sí?

—Un teatro pequeño en el que hacía funciones, y a mí no me dejaba entrar. Y hacía sombras chinescas con una linterna mágica, un poco de luz y una sábana, y las sombras. Una vez entré nada más. Una vez.

—Y cuando se fue de Calanda, ya aquí, en Zaragoza, ¿tampoco tuvo usted ninguna relación con su hermano Luis?

—Sí. Dormíamos en la misma habitación. Cuando estudiaba el bachillerato. Le gustaba mucho la música, la ópera italiana.

—¿Ah, sí?

—Opera italiana, sí. Aprendía el violín. Y silbaba por las mañanas, me acuerdo cuando nos levantábamos, silbaba lo que fuera: «¿Esto qué es?», me preguntaba. «Pues esto es *I Pagliacci*», lo que fuera. Yo me las sabía de memoria y él me las silbaba, las óperas italianas. Entonces Wagner me parece que todavía no le interesaba. El tendría trece o catorce años.

—De todas maneras, el genio de Luis ha transformado la familia Buñuel, que ya de por sí no es una familia muy corriente. Es una familia bastante extraordinaria.

—Pues ha influido en los dos hermanos, en mí y en Alfonso, y en Conchita y María. En los otros dos, absolutamente en nada, nada. Y en los sobrinos, también. Hijos de Conchita, por ejemplo.

—En Margarita y Conchita, sí.

—En Margarita, tarde. Porque no ha convivido con él. Ha estado..., no sé, quizá veinte años sin verlo.

—Pero yo he visto ahora a Margarita, y está totalmente enluisada.

—Enluisada, es verdad, es verdad. Creo que, por ejemplo, la película *El ángel exterminador* la va a ver ahora todas las semanas dos veces. Así que la ha visto diez o veinte veces.

—Bueno, sí, efectivamente. Y sería más razón de que Concha fuera a ver *El*. Que, en fin, cuentan... Ella misma cuenta, ¿verdad?, y él también me contó que la historia de *El* se refería a la vida de su hermana.

—Sí, parece que está inspirada en nuestro cuñado. En el marido de Conchita.

—¿Usted lo conoció?

—Mucho, mucho, sí.

—¿Y usted cree que era un paranoico o que Luis lo ha hecho paranoico en la película?

—Pues sí que era paranoico, sí.

—¿Sí?

—Sí. Francamente paranoico, y se creía perseguido. Según él, nosotros nos burlábamos de él, lo despreciábamos. Era pequeño; de estatura normal, pero un poco más bajo que nosotros.

—Es una cosa que sucede con frecuencia, pero no es para tener celos de la mujer el ser pequeño.

—No, eso era aparte. Era celoso, pero no lo era por ser pequeño...

—¿Qué le ocurrió a su padre en La Habana con José Martí, el poeta, al cual abofeteó en público? Luis me lo contó el verano pasado en París, en la Casa de España.

—No sé. Sería una de sus bromas.

—No, no. El me lo relató, aunque en forma irónica, claro:

que estando su padre en un café de La Habana, un individuo joven, con barba pequeña, con aspecto de poeta, leía unos poemas con un coro de gentes alrededor, y que entonces preguntó don Leonardo Buñuel que quién era aquél. Y le dijeron: «Es Martí, Martí.» Y entonces se levantó, le arrancó el papel de las manos y...

—Pero hombre..., pero hombre...

—Sí, sí. Me han contado cosas sobre su padre totalmente fantásticas y, además, cronológicamente imposibles. Son como una secuela de cierto espíritu colonialista, provinciano, que Luis convertía en *boutade* surrealista.

—Bueno, yo creo que eran simplemente mentiras. Que había recibido un balazo en la guerra, y era una cicatriz que tenía de un grano en la espalda. Y así. Pero lo que sí es verdad es que era de una ternura infinita con nosotros. Eramos siete hermanos, y nos dejaba comer, a veces, debajo de la mesa del comedor. Nos hacía como un restaurante, con libros grandes nos hacía mesitas debajo de la mesa y allí nos dejaba comer. Esa es la verdad. Volviendo con Luis, recuerdo sus fiestas en Calanda, cuando mi hermano tenía unos catorce años. No, menos. A lo mejor tenía diez. Ponían una mesa con «refrescos», por ejemplo, aceite, vinagre, agua, azúcar... Y entonces, como si vendiese refrescos. A las chicas les daba agua con aceite, y a los chicos, agua con vinagre y azúcar. Recuerdos de infancia que hemos repetido mil veces.

—Sí, sí.

—Porque en sus películas hay cantidad de recuerdos de infancia. En *El diario de una camarera* fuimos mi hermana Conchita y yo a verla, y parecía que estábamos en Calanda. Porque la cocina que sale, la cocinera persiguiendo a un ratón con la escoba, la tartana con el caballo por el camino, todo nos hacía recordar Calanda cuando éramos pequeños.

—Y hay recuerdos de Cuenca.

—¿De Cuenca?

—En *El ángel exterminador* dice que en el retrete se ven correteando gallinas allá abajo.

—Sí. Es que en Calanda los retretes, hasta hace quince años, eran así. En el piso había una tabla con un agujero encima de una galería. Y las gallinas, mientras tanto, debajo, se podía mirar cómo iban picando. Así era en Calanda hasta hace quince o veinte años. Y aún hay muchas casas igual. En España existían muchísimos pueblos que tenían esos retretes.

—Lo sé. He conocido muchos.

—¿Sí? Pero en nuestra casa nunca fue así. Cuando la hizo mi padre, puso baño ya. Con bañera y agua corriente. Bueno, traían

el agua en unos toneles grandes, con un caballo. La traían del río. Y había abajo un depósito grande en un cuarto, un depósito enorme de agua, y un criado que teníamos nosotros, que estuvo cincuenta años en casa, con una bomba de mano, una rueda, subía el agua. Luego pusieron un motor. Y después ya pusieron alcantarillado en Calanda. Pero siempre hubo cuarto de baño en casa.

—De aquel tiempo son también las imitaciones que luego grabasteis.

—¡Ah, sí! Los discos. En esos discos imito los rebaños de corderos, de los que creo que se acordó Luis en *El ángel exterminador*. Primero los imito yo completos, y luego los imita él. Completos, ¿eh? Corderos pequeños, grandes... Sale estupendamente, ¿no? También imito con Luis esas misas de las ocho de la mañana, en que el cura está muy ronco y el monaguillo tiene una voz muy clara. También está en un disco.

—Sí. Lo he oído con Luis. Es divertidísimo.

—Sí. Pues el cura y el monaguillo y todo lo que se dice en el disco es inventado por mí.

—¿Qué de particular tiene, pues, que Luis guste de vestirse de cura, de monje, si a cada momento le sale a flote esa infancia suya? Creo que le gusta volver a España no sólo por las lejanías de El Pardo o por Toledo, sino por el olor del incienso que él solo debe husmear, al amanecer, cuando cada día se echa a pasear kilómetros y kilómetros por los barrios bajos de Madrid o por la Casa de Campo. Hay en él una fusión indisoluble con la Iglesia, con los fastos eclesiásticos, de los que se liberó con la pubertad, como tantos españoles, pero de lo que no se ha librado nunca totalmente.

—Es el atractivo de lo ritual, del altar, del decir y ayudar a misa, del canto gregoriano, del catecismo que lleva en la memoria tan pronto como se vuelve hacia su niñez, cosa que le sucede cada vez que toma la pluma con la mano para escribir una historia.

—Sí, aunque a veces se transforme tan irreverentemente en esas fiestas de la muerte...

—Ah, lo de la muerte. Conchita y yo hemos hablado mucho de ello. Se trataba de convertir la muerte en una ceremonia como la primera comunión, el bautizo, las bodas... La gente no le tendría tanto terror como ahora. Llegarían, por ejemplo, las vísperas de la muerte y estarían todos los amigos esperando una invitación del futuro muerto. Entonces prepararían los regalos. Y serían, por ejemplo, un mantel negro con la cruz dorada y unas siemprevivas bordadas alrededor, una almohadilla acolchada para la caja, un aparato—inventado por nosotros también—pa-

ra cerrar los pies al muerto, un pañuelo de seda natural morado para el cuello, para que no se le abriera la boca, un vale por treinta misas gregorianas, otro vale por un funeral de primera, y no recuerdo qué regalos más. Y entonces llegaría el día de la muerte y acudirían todos los invitados con los regalos. Pondrían la mesa mortal con el mantel ése, y el menú sería, para empezar, caviar y aceitunas negras, luego, como primer plato, calamares en su tinta, givé de liebre, después, y, al final, la tarta mortal blanca con la Muerte y su guadaña arriba. Entonces, el dueño de la casa se moriría. Felicidades, enhorabuena. Lo meterían en la caja, y todo el mundo muy contento. Como el día del bautizo.

J. R. MASOLIVER

—Tú, que eres primo de Luis, cuéntame...

—Por su madre, doña María Portolés.

—¿Quieres decirme quién era en verdad doña María Portolés?

—La mujer más guapa de Europa. Una preciosidad de mujer. Tú la conociste, ¿no?

—No. Sólo he visto fotografías de ella.

—La familia Portolés era una familia de Calanda, y por su extraordinaria belleza, María Portolés se casó con Buñuel padre, un indiano de bastante más edad que mi tía María. Al llegar de vuelta a España, de vuelta a la tierra baja y de vuelta a Calanda, pues se prendó de esta muchacha que era verdaderamente, como se ha demostrado hasta su último momento, una maravilla de mujer. Además, en fin, de una clase sensacional. Tía María ha sido siempre una madraza, de forma que no siempre se dice que le dio a Luis su hijuela para que hiciera *Un perro andaluz,* aparte de que lo tenía en la Residencia de Estudiantes; todos los chicos, en fin, han ido ahí. Estos chicos eran en Zaragoza el centro, no sólo de la vida intelectual, sino de la vida mundana. Y presentar ahora a Luis como una especie de *self-made man* y toda esta cosa me parece perfectamente absurdo. Ha sido siempre un hombre que ha tenido el dinero que ha querido, sin darle mayor importancia. Como su madre, exactamente igual. Y como su hermano Leonardo, y no digamos como Alfonsito, que en paz descanse. Y las chicas han sido una maravilla de guapas, de elegantes, de modernas, en aquella época. Y Concha Méndez. ¿Tú conociste a Concha Méndez?

—Sí.

—Bueno, pues Concha Méndez era de esa misma trinca, de ese tipo de mujer de entonces, en fin, deportivas, siempre viajando...

—Y, entre tanto, a Luis le daba por los disfraces, las bromas pesadas y el boxeo.

—Bueno, todo lo que sea... Se han explicado muchas veces decenas de anécdotas. En fin, lo del desierto, en la Residencia y todo eso, no son cosas de Dalí ni de Federico García Lorca, son cosas de Luis Buñuel, que tenía ya en Zaragoza una peña de locos, es decir, una especie de dadaísmo sin saberlo, y ese estilo fue él el que lo metió en la Residencia.

—Pero ¿qué es lo del desierto?

—¡Ah, hombre! Yo creía que era una cosa conocida. Pues nada, que estos tipos, de pronto, de las mil barbaridades de tipo dadaísta que realizaban, pues una de ellas fue ésta: que en la Residencia, de pronto, se quedaron días y días, envueltos en sábanas, en una habitación desnuda, diciendo que estaban abandonados en el desierto. Y así los tíos estuvieron—con Pepín Bello y tal, cuatro o cinco—a palos, comiendo mendrugos, sin que los pudieran echar.

—Pero ¿de dónde no los podían echar?

—De la habitación, que se habían quedado allí dentro, desnudos, sin nada, diciendo que se habían perdido en el desierto, con las mantas de la cama, y estaban ahí los tíos, tres días seguidos, hasta que a viva fuerza los echaron. Este tipo de cosas eran, pues, contra Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, o sea, contra todas las cosas respetables. Y en estas cosas les ayudaba uno que era bastante mayor que ellos, Pepe Moreno Villa, cuando escribía las *Carambas* y todo eso. Así que los próceres gemían en la Residencia sobre la respetabilidad de nuestra querida enseñanza, de todos los valores... Y, en fin, así acababan haciendo no digo misas negras, pero, en fin, lo que quieras. Eran hijos de familia, hijos de papá, para qué nos vamos a engañar. Eran hijos de papá que estaban contra toda esta cosa impoluta y perfumada que los caballeros de la Residencia, perdón, bueno, sí, de la Residencia también, intentaban preservar. Porque don Alberto Jiménez Fraud, échale del mango, que también era uno que...

—Es la cosa más divertida que haber pueda, porque todo eso es anterior a la penetración, digamos, del surrealismo en el país. Porque además eso empezó ya antes, en Zaragoza.

—Exactamente, eso es anterior. Y no sólo en Zaragoza. Ese clima, ese espíritu, se dio en otros medios de jóvenes. Niños bien, pero de izquierdas. Para no hablar de las barbaridades que hicieron ya en Calanda.

—Y, claro, *Un perro andaluz* nace naturalmente de todo eso.

—*Un perro andaluz,* no sé, pero *La edad de oro,* en la que actué, ya lo creo que sí.

—Su filmación debió de ser una gran pachanga.

—No te lo imaginas. Luis y yo teníamos contacto de siempre y tal, y la primera cosa que hizo al venir a Barcelona fue ver a mi madre, que en paz descanse, y, en fin, estuvimos allá. Y: «Hombre, pues tú, ¿por qué no te decides?» Y yo, que entonces era un estudiante de Letras y Derecho, pues total que sí, y acepté trabajar en la película. Entonces él cogió a Otero, ¿tú te acuerdas de Otero, no? Me parece que murió. Cogió a Otero para que le buscara por aquí gente de sociedad. Porque quería hacer una cosa de sociedad. Y fuimos a Cadaqués. Entonces volvió y vino con Pepito Llorens Artigas, con quien podrías hablar.

—Y con quien he hablado. Pero no se acuerda de nada.

—Bueno, ahora está así. Ahora está en la cosa esta espiritufláutica. Pues Pepito Llorens Artigas un día me enseñó una fotografía de cuando él era soldado. Iba con el pelo al rape y un bigotazo así, sensacional. Total, que le digo: «Pues nada, tú serás el prefecto de *La edad de oro*.» ¿No? Y así. Vino Pepito, vinieron los actores estos franceses, vino Pancho Cossío, vino ¿quién más?, Pancho Cossío y este otro, pintor también, que está en Madrid.

—Uzelay.

—No. Muy amigo de Eduardo Vicente, hombre. ¿Cómo se llama este pollo?

—¿Palencia?

—No, no. Palencia estaba entonces juanramonizado.

—Sí, es verdad.

—No, no, no. Bendito Dios, no me acuerdo.

—No puede ser Viñes, que estaba en París.

—No, no. Pero los que vinieron en ese grupo, aparte de los actores profesionales, pues fueron Pepito, Pancho Cossío y este otro que digo yo, que me acordaría. ¿Cómo se llama? Hacía acuarelas interesantes, muy parecido a Eduardo Vicente.

—Uzelay estaba en París.

—No, no. No era Uzelay, pero eran amigotes de París, ¿no? Bueno, Dalí no estaba. Se hallaba en París, supongo. Estaba metido entonces en el lío de la mujer de Eluard, ¿no?, intentando resolverlo. Esto fue en el veintinueve, sí. Dalí era el que había dicho: «Hombre, pues tal, al cabo de Creus.» En fin, pero se fue a París. Total, que fuimos al cabo de Creus, y, ¡ah!, él venía ya con Juanita, que todavía era su novia. Imagínate todos estos tipos vestidos de ceremonia, de frac y por ahí, ¿no?, en el cabo de Creus, que es una cosa dantesca, un escenario dantesco. Y entonces Pepito inaugura no sé qué diablos de monumento y tenía que pronunciar un discurso. Discurso que, naturalmente, era mudo. O sea, que sólo salía la gesticulación, la cosa y tal, con unos «uí, uó, uí, uó». Y entonces Pepito improvisó un discurso

UNIVERSIDAD DE VALENCIA
BIBLIOTECA

que fue el tronche, mira, que tuvieron que parar cinco veces la... Fue troncharse, la cantidad de barbaridades que dijo, con una cara serísima, como si fuera un prefecto francés, ¿no?, y el operador partiéndose de risa y vuelta a empezar: «Hombre, Pepito, por favor. No, no, sí. Sí, lo haces muy bien, pero...» En fin, vuelta a empezar. Cinco veces. Y luego había que matar un perro.

—¿Tú sabes que actualmente la piedra esa de la supuesta inauguración sigue allí, la piedra de *La edad de oro,* y que está donde el Club Mediterráneo, y que van a poner ahí una placa para recordar el asunto?

—¡Ay, qué bueno! Pero tengo que ir a verlo.

—Bueno, pero sigue con el perro.

—Mientras se estaba inaugurando ese monumento, yo estaba con Juanita y con el perro y el caballero, ¿cómo se llama el tío éste? Pierre no sé cuántos...

—¿Quién?

—El masculino, un tío muy...

—¡Ah, el actor! Gaston Modot.

—Sí, Gaston Modot...

—Que aún vive. Intenté verle, pero está totalmente baldado.

—Ya entonces era mayor que nosotros, y Pepito tiene como setenta años o... No, tiene setenta y siete años Pepito Llorens Artigas. Así que Modot ha debido de pasar los ochenta.

—Sí, sí.

—Entonces Gaston Modot tenía que matar al perro, porque se suponía que le estaba molestando. Una cosa de tipo brutal, tremenda. Pero entonces Juanita empezó que tal, y que el perrito, y que por qué, y... Era un chucho asqueroso que trajo este Otero y..., en fin, tal y que no, y al fin se acabó dándole nada más un puntapié, y al perro lo salvaron Jeanne y el camarógrafo. Tenía dos meses. Jeanne lo tuvo dieciocho años. Se llamó «Dalú».

—¿Y Luis cedió fácilmente?

—¡Oh, no! Luis estaba empeñado. Y Juanita, una crisis de nervios. En fin... Yo creo que allí empezó ya la decisión de casarse con Juanita, porque allí ella demostró que lo que ella dice, eso es. Ibamos en barca todas las mañanas desde Cadaqués, con un mar que no quieras saber, porque era primavera, en marzo, por ahí. Y, claro, con todos así vestidos era una cosa sensacional, todos mareados, hechos un asco en aquel lanchón, limpiándose como podían los vómitos. Y cochinadas por todas partes.

—¿Tú fuiste de extra?

—Me parece que me pagaba dos duros diarios, y aparte el hotel y todo, claro... En fin, yo era un pillo con diecinueve, dieciocho..., diecinueve años. No, ni siquiera los tenía. Dieciocho

años. Dos duros de plata, ¿no? Y, chico, me traje a Madrid un capital fantástico de unos quince duros, aparte de... Bueno, mira, ahora sí, los oídos castos se cierran. Ibamos en el tren, y Pepito estaba en la parte de arriba de la *couchette,* y abajo estaban practicando Lya Lys con no sé quién, ¿no? Bueno, total. Entonces éste les cantaba (tararea). O sea, que la película ya empezó en el tren..., y fue toda una empresa surrealista. Luis ofrecía a Lya Lys, dicho sea entre paréntesis, una señorita muy respetable que se llamaba Natalia Magurí o algo así, una gran oportunidad. Era una rusa judía, supongo yo, ¿no? Que luego la vi en París, por cierto, y después fue a Mallorca. En fin, ella se quedó por aquí una temporada, un poco a ver cómo pintaba la cosa, ¿no?

—Y para filmar los interiores, ¿fuiste a París?

—No, yo fui a París luego, en el treinta. Pero porque quería ser diplomático. Y fui para diplomarme en el Instituto de Artes y Ciencias Naturales. Vamos, y lo hice. Pero, claro, me faltó tiempo para llegar a París y conectarme otra vez con todos estos caballeros, ¿no? En París estaba Luis, en fin, Breton, y Desnos, y Char, y todos éstos. Pero no, Luis no estaba, Luis había ido a América contratado, y...

—¿Con Lya Lys? Porque querían a Lya Lys...

—No, Lya Lys se quedó en París.

—Sí, pero querían contratarla a ella.

—Ya, ya, pero no: Lya Lys se quedó en París justamente en lo que era la *square* Malakoff o no sé qué. Y no he vuelto a saber más de esta señorita, ni que haya hecho película alguna. Por lo menos con ese seudónimo, no. Fue entonces cuando le ofrecieron a Luis no sé qué en la Paramount, y los mandó a freír churros.

—Bueno, pero entonces tú viste exactamente...

—Yo viví toda esa época. Nancy Cunard, la hija de lady Cunard, estaba con un pianista negro y habían salido huyendo de su familia. La familia quería comerse al pianista y encerrar a la muchacha, ¿no? Pues ella es la que lleva *Un perro andaluz* a Londres, pero tuvieron que salir zumbando en un taxi y toda la cosa. Entonces estaba Dalí en París, ya con Gala.

—Es curioso, Nancy, a quien yo conocí ya muy vieja—y creo que debe de haber muerto—, fue mi primera traductora al inglés.

—No me digas.

—Sí. Y traductora de cosas en versos...

—Yo la conocí con aquel negro. Guapo. Eso sí, negro como el betún. Con gran escándalo en aquel momento, a pesar de los Noailles y tal, que no soportaban eso a pesar de ser tan *snobs*.

—Sí, sí. He estado con el vizconde de Noailles y me ha contado toda la historia desde su punto de vista.

—El conde fue el que dio el dinero para *La edad de oro*, bueno, de la bolsa de su mujer. Así como *Un perro andaluz* lo pagó mi tía María Buñuel, para esta otra los que dieron los cuartos fueron los Noailles.

—¿Viste la famosa representación de *La edad de oro* en casa de los Noailles?

—No. Vi *La edad de oro* en el Estudio Veintidós, pero no recuerdo cuándo.

—¿La viste antes de la noche del escándalo?

—La vi en una sesión privada, me parece que en el Estudio Veintidós...

—O Veintiocho.

—¿Veintiocho? Es que estamos hablando de hace cuarenta años, ¡qué locura!

—Eres el único superviviente de *La edad de oro.*

—Sí, desde luego. Bueno, luego la acortaron mucho a raíz de esta que vi yo, porque era realmente de blasfemos. Vamos, sigue siendo una película blasfema..., ¿verdad? Pero entonces ya era el cachondeo padre.

—Pero ¿qué es lo que cortaron?

—Pues no quieras saber: Jesús marica, Jesús tal, en fin, esto de ahora está totalmente dulcificado, ¿no? En ese momento, era la auténtica incitación al crimen. Lee este artículo, que es de entonces, ¿no?

—Muy bien.

—Ahora, Luis, claro..., ya sabemos que entonces, menos mi tía María, toda la familia estaba contra él. Coincidía con lo de Dalí, aquello de *Je crache sur la tête de ma mère,* o una cosa así. Y las familias respectivas, y respetables, decían: «Bueno, con estos modos no va a hacer carrera ninguna», y tal. Entonces es cuando Luis empezó a hacer, en fin, cosa que a él le avergonzaba bastante, el cine comercial. Ese cine asqueroso como pudo ser *Don Quintín el Amargao,* no sé si la recuerdas...

—No, no la he visto desde entonces.

—Yo no la he vuelto a ver tampoco.

—No. Pero antes está lo de las Hurdes. ¿Con *Tierra sin pan* tuviste algo que ver?

—No. Sé que hizo la gestión a través de Sangro, del Ministerio, y que, en fin de cuentas, también salió rana. Sangro era el ministro de no sé qué cosa social. Y ahí también se armó la de Dios, y le pareció a la familia que iba por un camino por el que sólo hacía cosas asquerosas. Empezaba una temporada difícil.

—Una temporada que duró dieciocho años.

—Sí, sí. Prácticamente hasta que hizo *Los olvidados*.

—Veinte años.

—El quedó muy...—bueno, esto tú lo sabes mejor que yo—, él quedó muy atrapado en sus relaciones. El caso de Juanita... El Luis de entonces, el Luis de los años treinta, de los años veintitantos, en su vida se hubiera casado, ¿no? Entonces esta chica, en fin, era una muchacha jovencita que quería meterse en el mundo del cine y todo eso, pues ella lo fue encarrilando. O sea, que fue a través de Juanita que la familia volvió a estar otra vez en buenos términos con Luis. Bueno, una cosa triste. Porque, en fin, Luis tenía una carrera interesantísima, ¿no? En cambio, estos otros eran más coquetudos. No, Alfonsito era como Gustavo, muy parecido. ¿Lo has conocido? Muy parecido, pero con ese problema que tú sabes, ¿no? Pero Leonardo, no, Leonardo era, ¡uh!, era «el callado», como le llamábamos. Siempre con sus microbios y con sus... Bueno, todos ellos tenían esa vocación de investigadores. Alfonsito de arquitecto pasó a decorador. Tenía unas colecciones rarísimas de cosas. Hizo *collages* interesantes. El hijo auténtico de Luis es Alfonsito. Era, porque murió.

—¿Y fue un problema público, conocido?

—Sí, un caso perdido, tremendo. No sé si influido por Federico, en fin, el origen de la cosa no lo sé. Pero era una cosa desatada, con gran escándalo, vamos, con terrible contrariedad de Luis, para quien realmente era un hijo. Era él quien le había formado y le había metido el virus este del arte y de la literatura y todo eso, ¿no? No, la familia es excepcional en eso, de una calidad... Vamos, tú la has conocido.

—Sí, ahora mismo, Margarita es un caso verdaderamente extraordinario. Puedes estar horas y horas con ella.

—Margarita es muy simpática, pero, en fin, cuidado. Margarita, que es la más pequeña y es lista, no está, sin embargo, al nivel del resto de la familia. Tampoco Leonardo tiene esa vivacidad que tenían todas ellas. María era la mayor, María es cosa aparte. Como Concha Méndez.

—Además, María tenía otra clase, otro tipo, no sé.

—Exacto, sí. Era como una mujer del siglo pasado, ¿no? Nosotros siempre la habíamos visto—claro que era mucho mayor que nosotros—como una señora, como la princesa Bonaparte o una cosa así. Se casó con uno que también era primo mío, por su madre, que era Monzón.

—¿Conociste también al marido de Concha?

—Hombre, por Dios, más listo que una liebre. El loco Horcasitas. Si se pone uno a pensar, era un loco peligroso, un loco frío. Así como Concha era una loca intelectual, una loca poética, éste era un loco frío. Horcasitas era ingeniero militar, que,

por cierto, estuvo condenado a muerte. Se metió en una cosa de organizaciones, hacia el año treinta, treinta y dos, ¿no? Pero un sabio, catedrático, uno de los matemáticos potentes de España.

—Sí, sí. Pero era un paranoico terrible, ¿no? La cárcel, tal vez. La condena...

—Claro. La pobre Concha también estuvo en la cárcel. La raparon y la pusieron con putas y tal. Horrendo. Lo que hicieron con Concha no tiene nombre.

MIGUEL ZAPATER

(Dueño de la gasolinera de Calanda)

—Sí, yo soy Miguel Zapater, hijo de Calanda. Y sobre Luis Buñuel, pues... Su papá, en paz descanse, le compró una máquina de cine muy cara, de aquellos tiempos. Del gato «Periquito» y todo eso. Y a todos los amigos nos reunía todos los domingos y nos hacía subir a un salón de su casa, en Calanda. Y nos hacía cine del gato «Periquito» y demás. Y nos explicaba toda la película. Luego nos bajaba a veces a la Torre, a los amigos, a nadar, a la balsa, a la piscina que hay allí. Y luego, pues, por las tardes, después de terminar la película, nos llevaba para arriba para jugar aquí, a Santa Bárbara, al aparato que decía. Y, claro, era muy popular, y a todos nos guiaba, a todos los amigos. Yo me llevo veintiocho días con Luis Buñuel. Veintiocho días me llevo.

—De diferencia de edad.

—De edad. Y, claro, pues yo le tomé tanta simpatía... Después se marchó del pueblo y estuvo trabajando en Madrid. Y luego, al cabo de unos años, se fue a París, a Francia, y es donde se hizo ya tan famoso con las cintas de cine, que ha llegado a donde ha llegado.

—¿Qué películas ha visto de él?

—Bueno, de él, ahora, ninguna aquí. Porque yo no he salido de España. Y España es muy especial, ¿me entiende? Pero como buen corazón... «¡Hola! ¿Qué hay? ¿A los toros?» Y como gran amigo y gran aragonés, para mí no hay persona mejor que Luis Buñuel. Para mí, ¿me entiende? Porque las lenguas son muy malas. Los periodistas tienen muchas entrevistas en Madrid con él, y lo han puesto muchas veces en la revista de los dominicos. Explicando su vida, explicando sus sentimientos, y ha soportado hasta lo que no es.

—¿Y Luis les hacía pagar para ver las películas?

—Sí, allá en su casa de la plaza, y decía a los amigos: «Nada, que esta tarde...» Y traía películas de ésas, de aquellos tiempos.

—Bueno, pero ¿les hacía pagar para verlas?

—Al principio, diez céntimos a cada uno. Y después, ya nada. «Sí—dice—, para comprar otras...» Pero después, ya nada. Y nos hacía cine gratis. Nada. Siempre ha sido una cosa extraordinaria.

—¿Conoció usted a las primeras novias de Luis?

—No. Eramos pequeños. Yo no le conocí ninguna. Pero vaya usted a saber, luego, en Zaragoza o Madrid.

—¿Y aquí?

—Aquí, no. Aquí, en algún baile, con la Julianica, con la Arduda, con las hermanitas Saura, con toda esta cuadrillica..., pero nada. Yo ya luego me marché a Barcelona. Y estuve allí dieciocho años, y me vine ya el año treinta y uno, cuando llegó la República, porque no me dejaban trabajar esos granujas de la CNT. Y me vine aquí y me dediqué a hacer trabajos por ahí, porque soy mecánico especializado en esto y me dedico a esto. Y luego vino la guerra y tuve la gasolinera. ¡Me cago en diez! ¡Qué vida ésta!

REPOLLÉS

—¿Era buen cazador Luis?

—Sí, un excelente cazador.

—¿Excelente?

—Muy aficionado. En fin, enamorado de las armas.

—Bueno, eso es otra cosa.

—De las armas, sí. Yo tengo un famoso revólver, un «Belloth», que él regaló a Pedro Saura hace muchísimos años, y que le costó seis pesetas. Un revólver de cinco tiros, que él posiblemente recuerde. Por entonces, él tendría unos veinticuatro o veinticinco años.

—Bueno, pero ¿de dónde sale ese amor de Luis por las armas?

—Pues no sé. Cuando llegaba a Calanda, Luis llevaba ya sus rifles. Y se dedicaba a la esbarra de los zorros y a la caza.

—¿Y qué es la esbarra de los zorros?

—La esbarra. Pues consistía en ir por distintas...

—Porque es una palabra muy...

—Precisamente yo he ido recopilando todas las palabras calandinas, que a Luis le divierten mucho, lo mismo que los motes o apodos. Y él andaba a la esbarra por partidas muy concretas, como, por ejemplo, el Barranco del Rico, allá por el río Cantalobos. Casi siempre le acompañaba este amigo suyo, Pedro Saura, con quien realizaba todas sus expediciones cinegéticas. Estos zorros andan sueltos, claro, y en vez de realizar la caza normal como se suele hacer en otras partes, mediante caballos o acosados por una jauría de perros, pues ellos iban a la andada y, de cuando en cuando, pues tropezaban por aquellas alturas con algunos zorros, y entonces disparaban.

—¿Y qué más cazaban?

—Conejo, perdiz también. Yo le contaría muchas anécdotas,

pero de aquí, de Calanda. Es lo que él quería y quiere, lo que él en realidad añora. Porque incluso allí en México yo sé de su amistad con un paisano también de Calanda, un tal Romualdo Sancho; no sé si le conocerá usted.

—Sí.

—Romualdo Sancho, que está al frente de una editorial muy importante allá, en México. Pues con éste es con el que cada Semana Santa, y en las fiestas, se veía para recordar y rememorar.

—Romualdo Sancho sigue en México.

—Sigue en México, sí. Sigue exiliado. Tiene aquí sus hermanas, es hijo de un magistrado de aquí, de Calanda. En una ocasión se hizo aquí un disco de la Semana Santa de Calanda, grabando todas las saetas, las cadencias, ese canto un poco extraño que a Luis le gusta tanto, el famoso pregón, etcétera. Lo imprimieron en un disco y lo mandaron allí, a México, a Romualdo. Y en una de las fiestas en que solía reunirse con Luis, puesto de acuerdo de antemano con el *maître,* en el momento de ir a servir el almuerzo, pues pusieron el disco. Luis, al oír aquel retumbar de tambores, las voces aquellas que él recordaba tanto, pues, en fin...

—¿Cuándo fue eso?

—Pues hace... Poco antes de venir él aquí a España. Pero, vamos, esto ya es de ayer como quien dice. Pero los buenos tiempos son los de los amigos de la adolescencia: «el Rebullida», «el Mudo», «el Melena», su gran amigo de toda la vida, el amigo por el cual él se hubiera dejado matar, «el Tuerto», «el Alfranca»... De Calanda sacó precisamente lo del *balago.* En Calanda, al cementerio del asno, de los burros, le llaman el balago. Entonces, Luis, con estos gustos tan extraños que tiene, pues solía ir con amigos al balago, y precisamente de este balago salió también la palabra *carnuzo.* Carnuzo, en calandino, es la carne del animal muerto. Esta palabra la adoptaron Lorca y Alberti, que aún la sigue usando, y pasó también a *Un perro andaluz.* Pero, en fin, esto es sólo una de las mil asociaciones con Calanda que podrían sacarse de muchas películas de Luis. La cosa infernal, por ejemplo. Ibamos también mucho a las Cantelerías, con un árabe que hacía cántaros y cazuelas, para asomarnos al horno cuando se cocía el barro, desde arriba, como a la boca de un volcán, como al infierno. Era impresionante. Los Buñuel tenían distintas propiedades y tienen, todavía, en Calanda. Por ejemplo, la Fuensalada, la Torre, la Sota al Caballo; luego, la Masada del Vicario, la Masada de las Arenas, que es la que más ha querido él siempre, y que ahora la han vendido.

—¿Es la grande, con los olivares?

—No, no, no. Eso es una mesilla, se llama la Fuensalada. En la Fuensalada hay unos almendros y olivares. Pero tienen otra, que es donde Luis desde niño iba ya con su padre. Claro que, ahora, a él le da igual que vendan una cosa como que vendan otra. Durante la guerra, y no sé por qué, pues les destrozaron la casa, les destrozaron todo lo que tenían. A la Torre mismo la prendieron fuego. Y gracias a que yo le ayudé mucho a Alfonso, en tiempo en que él venía muy a menudo. Como arquitecto, él arregló un poco aquello, dentro de sus posibilidades. No sé si conoce usted allí, en la Torre, donde están todos aquellos árboles, ¿eh?, la noria.

—No, es un jardín botánico.

—Exacto. Es que su padre intentó, cuando vino de Cuba, crear en Calanda algo que recogiera todas las especies botánicas, desde el abeto hasta la caña de bambú, ¿comprende? Sin embargo, Alfonso había visto aquello siempre como un poco el Generalife, como algo más mediterráneo, ¿comprende? Y por eso le añadió muchos árboles y luego le puso aquellos surtidores, arregló lo de la noria, la acequia, la bajada hasta el final, hasta el río. ¿Vio usted aquella piscina?

—Sí, tengo fotografías con Leonardo, en el río.

—Pues más que esa finca, a Luis le gustaba esta de la que estoy hablando, la Masada del Vicario, donde iba en tiempo de la trilla. A pesar de tener ya más de treinta años, hasta el año treinta y seis siguió viniendo casi cada año. Infaliblemente venía una vez o dos al año. Solo o con amigos. Pero uno de sus mayores placeres era llegar allí, a la Masada, cerrar la puerta, coger romeros verdes y pegarles fuego. Y *fafumarse*. Fafumarse es impregnarse, perfumarse del humo que desprendían los romeros al quemarse.

—Ya. ¿Usted conoció a don Leonardo?

—Sí, yo conocí a su padre. Como si lo viese ahora, sentado en la puerta, en unos sillones de mimbre, vestido siempre de blanco, con esos trajes cubanos, su jipi, y fumando unos habanos... Impresionante. Yo lo conocí...

—Era el clásico indiano.

—El clásico indiano, exactamente, pero es que, además, era como un prócer. Era un señor que, además, como todos los Buñuel, han sido hombres que han vivido estupendamente.

—¿Cuándo, a ver si recuerda usted en qué año construyeron una acera para...?

—¿Para pasar a la iglesia?

—No sé. ¿Para pasar a la iglesia?

—Sí. Debió de ser en el año dos. En mil novecientos dos. Luis no nació en esa casa. Exactamente Luis nació el veintidós de fe-

brero de mil novecientos, en Calanda, claro, en una casa que hay en una placeta, que se llama así, la Placeta...

—Sí, pero ya la tiraron, ¿no? Hay hasta una película tirando la casa. Y ahora hay un banco allí.

—Sí. Exactamente. Pero, claro, es que era muy vieja. Era la casa de la baronesa de Pueyo, la que estaba casada con Ranz, los famosos Ranz, que procedían de la parte de Alcañiz, como si dijéramos de la Orden de Calatrava. Al venir don Leonardo a Calanda, pues, en fin, vino rodeado de toda la opulencia que usted quiera, porque había ganado millones a espuertas.

—¿Hasta qué punto es verdad eso que cuentan de que hizo trata de negros?

—No, no. Don Leonardo lo que hizo fue trata de... hierros.

—¿De hierros?

—Sí. Tuvo unas ferreterías impresionantes...

—¡Ah, bueno! Sí, en La Habana, en Lamparilla, trece. Conozco el sitio. Allí también hay ahora una casa nueva.

—Bueno. Don Leonardo se limitó, pues, a traficar única y exclusivamente con hierros. Detalles no sé. Pero lo que sí le puedo yo a usted asegurar es que don Leonardo trajo tanto dinero, que en aquellos tiempos era ya una fortuna de fábula, ¿comprende? Entonces fue cuando él quiso edificar una casa. Y ahora viene la fanfarronada, muy propia nuestra, porque, en fin, en todo el Bajo Aragón, a nosotros nos llaman los andaluces de Aragón, pues él quiso edificar una casa que fuera más alta que la iglesia. Esto lo sé bien. Y si usted la ve, la casa es más alta que la iglesia, cosa que usted observará que en todos los pueblos de España siempre la iglesia es más alta que cualquier otro edificio. La casa se hizo con fundamentos de piedra, porque Calanda tiene mucho sayón y es un suelo malo, ¿comprende?, para edificar. Pues lo fundaron todo en piedra. Y encima de esta piedra quiso hacerlo todo con una cosa que entonces era de mucho lujo, el famoso ladrillo de Salamanca, que no sé si se habrá fijado usted... Todo el ladrillo que...

—Sí, sí.

—Bueno. Pues hubo un momento en que este ladrillo se terminó, y los obreros que estaban construyendo la casa se quedaron parados. Y entonces don Leonardo dice: «Si no hay ladrillo de Salamanca, terminaremos la casa con onzas de oro puestas de plano.» Da una idea del dinero que él sabía que tenía. En Zaragoza tenían también una gran propiedad, y don Leonardo no escatimó nada para educar lo mejor que pudo a sus hijos. Desde el primer momento les puso, vamos, institutrices, criadas... En fin, allí lo tuvieron todo. Y el hombre de gran confianza que desde el primer momento tuvieron fue un tal Campos, que hacía de

mayordomo y de chófer. Cosa curiosa, el primer automóvil que tuvieron los Buñuel fue en el año mil novecientos ocho. Y fue un «Renault» que en Zaragoza, por suscripción, regalaron a un famoso poeta que se llamaba Alberto Casañal. Pero Alberto Casañal no quiso admitir, vamos, aquel regalo, porque no sabía conducirlo, y además le daba miedo (ya sabe usted que a principios de siglo pues parecía que era el demonio aparecer en un automóvil). Y entonces llegó don Leonardo, que vivía en Zaragoza, y le compró a Alberto Casañal el vehículo. Vehículo que, por cierto, un día, yendo Luis con el tal Campos, pues se les metió una avispa. Total, que volcaron. Por un milagro se salvaron. Era un «Renault» del año mil novecientos ocho.

—¿Y Alfonso?

—Alfonso, con el que he convivido durante muchísimos años, sentía las mismas aficiones, salvo su tendencia, claro, ¡qué lástima!, ¿verdad?, pues sentía las mismas aficiones que su hermano. Lo mismo que le gustaba Wagner a Luis, le gustaba a Alfonso. Y nos encerrábamos muy a menudo con un tocadiscos, allí, a oír los *Maestros Cantores* o a oír, oiga, lo que fuera, pero siempre música de Wagner. Y el mismo terror a las arañas, y el mismo entusiasmo por otras cosas que le gustaban a Luis. Como, por ejemplo, los escurzones.

—¿Los...?

—Escurzones. Los escurzones son unas serpientes de agua. Luis, como le digo, que tenía verdadero pánico a las arañas, por pequeñas que fuesen, se metía en esa piscina que usted conoce, de su finca, cogía esas serpientes acuáticas, se ataba la camisa, se las metía dentro de la camisa y la sensación de correrle las serpientes por la espalda y por el pecho, pues era uno de sus mayores gustos cuando tenía dieciséis o diecisiete años. Escurzones. Alfonso, igual. Alfonso, aparte de lo que usted sabe, claro, era igual que su hermano. Aún más. Alfonso decía siempre una barbaridad que no sé si la diga porque... es una monstruosidad, y es que resulta que había una diferencia de edades muy grande entre Luis y Alfonso, Luis era el hermano mayor, y Alfonso era el último de los hijos. Había dieciséis o diecisiete años de diferencia, y Alfonso siempre decía, y a esto se reía Luis también, que su padre era Luis.

—Ya.

—Como su padre, el padre de los Buñuel, era tan mayor, como había tanta diferencia de edad con su esposa, con doña María, pues, en fin, Alfonso decía que Luis era en realidad su padre.

—Sí, sí. Ya lo sabía. Es una cosa que ha andado por ahí. En el fondo, los que conocen bien a Luis dicen que tenía un complejo de Edipo evidente, que estaba enamorado de su madre.

—Sí, pero bueno, es que...

—Bueno, como todos los niños..., se supone.

—Sí, sí. Esto es muy lógico. Por cierto que la cabeza de la estatua del Cid en Burgos es la de Alfonso Buñuel. ¿Lo sabía?

—No. ¿De quién es la estatua?

—Del Cid. Se puso cuando el milenario de...

—Sí, sí, pero ¿quién la esculpió?

—¡Ah! Fue el famoso Juan Cristóbal, ese escultor que murió también...

—¡Ah, sí! Lo conocí.

—Pues la cabeza es la de Alfonso. Juan Cristóbal tenía dos cabezas para el Cid. Tenía la cabeza de Ortega, que la cabeza de Ortega es también cabeza de escultura, ¿verdad?, y la cabeza de Alfonso. Pero la de Alfonso era más viril, digo, era la cabeza más... Era un hombre alto, un hombre... Bueno, y le puso la cabeza, y si va usted a Burgos verá la cabeza de la estatua del Cid Campeador, es la cabeza de Alfonso Buñuel.

—Una de las cosas que le gustaba era subir a una montaña que la llaman el Tolocha.

—Sí, ya la conozco, son tres picos.

—Bueno, pues siempre que Luis venía a Calanda, subía al Tolocha. Y cuando más le gustaba era en los días de tormenta, porque entonces, con blasfemias horrorosas, con palabras horrendas, con los gritos más desaforados, insultaba y desafiaba a los cielos. Y allí él, como si fuera un Zeus, pero pegado a la tierra, ¿comprende?, desafiaba al otro Zeus, al otro Júpiter. Oiga, pero con unos gestos y unos ademanes, que aquello imponía, con unos relámpagos, que no sé cómo algún día no se quedó allí. Luego bajaba sudando y llegaba al Estrechillo, un pozo que había allí, y se pegaba un baño como si... Y surgía otra vez de las aguas el hombre fresco. Y entonces se ponía a pontificar.

—¿En dónde?

—En una piedra que hay allí, que le llaman..., una piedra muy famosa que es como un peñasco enorme, cerca mismo del puente, que le llaman el Mojón de la Vieja. Al Mojón de la Vieja se subía Luis. Y como todos los chicos del pueblo ya sabían lo que era, pues acudían alrededor de él, y se sentaban alrededor de la piedra. Y él desde lo alto de la piedra les echaba un sermón. Les echaba primero un sermón y luego se hablaba de política. Era el año diecisiete, iniciada la rebelión en Rusia. El había leído a Kropotkin y a no sé quién más, y todo lo que él sabía lo comunicaba a aquellas gentes ignorantes, que lo escuchaban como si fuera Dios, ¿sabe? En Calanda había un cura simpatiquísimo, muy amigo suyo, mosén Vicente Allanegui, que tenía

un jardín impresionante. Había sido médico. Un buen día le dijeron tal, y se metió de sacerdote. Qué sacerdote sería, qué sacerdote, que cuando vino la guerra, en el año treinta y seis, en Calanda se cometieron tremendos desafueros. Bueno, es que inenarrables, ¿sabe? Pero, en fin, vamos a correr un velo, ¿eh? Allí hubo muertes espantosas, unas que están en una pared reflejadas y otras que no están en ninguna parte. Ninguno de los frailes que había en el convento de dominicos se salvó. Solamente se salvó uno, mosén Vicente.

—¿Y por qué?

—Pues porque el Comité en pleno reconoció que aquel hombre no era merecedor de que lo mataran. Eso le dará a usted idea de quién era aquel hombre.

—¿Y ese hombre era amigo de Luis?

—Íntimo amigo de Luis. Porque es que, además, este hombre sabía exaltar todas las cosas de Calanda, todas las cosas que le gustaban a Luis. Entre ellas, por ejemplo, los «putuntunes».

—¿Los qué?

—Los «putuntunes», que son los soldados romanos. En Calanda, en Semana Santa, para acompañar las procesiones y para celebrar no sé qué ceremonias, hay unos soldados romanos. A estos soldados romanos les llaman los «putuntunes». Cuando salen los soldados, van acompañados por el rítmico acompasar de un tambor, que hace: pu, tun-tuntún; pu, tun-tuntún. Y esta cosa, llamémosla onomatopéyica, es lo que dio lugar a que la gente de Calanda, en vez de decir: «Ya vienen los soldados romanos», diga: «Ya vienen los "putuntunes".» Y me parece que Luis fue el autor, según me han asegurado a mí muchos, de la palabra «putuntún». Y de otras muchas cosas, algunas un poco bestias. Por ejemplo, en Calanda se toca el tambor de muchas formas. Y cada toque de tambor, que Luis los conoce todos, los he grabado en cinta magnetofónica y con los Dominguín se las he mandado a México. Los Dominguín venían a Calanda a torear por tal y cual, y entonces grabábamos. Y las «jotas bestias» que a él le encantan. Jotas bestias hay muchas.

—Sí. Hay muchísimas.

—Las hay pero que usted es que no tiene idea. Usted no tiene ni idea. Increíbles. Pues, bueno, los «putuntunes» fueron una creación de mosén Vicente. Decidieron vestirlos, claro, y todavía van vestidos con los trajes que en tiempos de César llevaba aquella gente. Son siempre voluntarios. Ya don Leonardo fue de los primeros en vestirse de soldado romano, y luego continuaron haciéndolo todos los hijos. Porque yo se lo he visto hacer a Alfonso muchísimas veces, y Luis lo hacía también todos los años. Luego don Leonardo, cuando llegaba Semana Santa, subía al lugar donde

se reúnen, que siempre es en el mismo sitio, una especie de cuartelillo donde los quince o veinte hombres se visten y eso. Llegaba don Leonardo y les daba una cantidad, que me parece que eran veinte duros, y le estoy hablando del año ocho, del año diez y del año doce, cuando veinte duros, oiga, era para hincharse de comer carne y de beber vino y aún les sobraba dinero para hacer una merienda de Pascua. Luis continuó haciendo lo mismo que hacía su padre. Y cada año, cuando venía, subía lo mismo al cuartelillo ése, como si fuera un rito, ¿eh? Al llegar a Calanda subía donde estaban los «putuntunes» y charlaba un rato con ellos. Bueno, y entonces les dejaba una cantidad espléndida. Ya en aquellos tiempos Luis les daba quinientas pesetas. Pero es que luego, después de la guerra, cuando Luis ya no pudo venir, Alfonso continuó haciéndolo, y delante de mí lo ha hecho todas las veces, seis, ocho y diez años. Pues bien, al final de la Semana Santa, en el momento del entierro, hay una hermosa urna de cristal con el cuerpo de Cristo llevado en andas y custodiado por los soldados romanos. Pero en el momento de retirarse solían celebrar una especie de lucha, muy divertida y vistosa, entre los «putuntunes» y, en agradecimiento a la casa de Buñuel, porque siempre les pagaban tan bien, hacían esto en la misma puerta de casa de Luis. Es decir, la iglesia la tiene usted aquí y la casa de Buñuel está aquí. Pues bueno, en vez de hacer esta ceremonia aquí, no, la hacían debajo mismo del balcón de los Buñuel. Había un chavalín, el más pobrecito del pueblo, que esperaba siempre a que saliera el coche de casa de los Buñuel, cuando iba hacia la Torre, y corría luego detrás de él. Y el mayordomo, este Campos, le aguardaba al llegar a la Torre, porque, claro, no podía hacerle subir, y entonces lo hacía bajar al río. Luis corría abajo, al río, a juntarse con él. Tenía cinco o seis años. Entre los dos se dedicaban a cazar animales, pero animales extraños. Se da la paradoja en esta familia, y se daba también en su hermano Alfonso, que, si bien temían a una araña, les gustaba jugar con animales que en el pueblo les hemos tenido siempre odio y hasta terror; por ejemplo, los lagartos.

—Sí.

—Oiga, los Buñuel se encantaban con los lagartos. Y jugaban con ellos y los domesticaban. Pues bueno, este tuertecito, este tuertecito Lafranca, iba siempre con Luis. Y Luis le bajaba alguna chuleta o algún trozo de merienda o algún bocadillo, se lo bajaba para que el otro comiera, porque era un desharrapado que pasaba hambre. Y esta amistad continuó durante años y años. Y cuando vino la guerra, éste se exilió también porque era anarquista, del partido de la CNT, que en Calanda se dio mucho. Y Luis lo anduvo buscando hasta que lo localizó un día en

un hospital, en Francia. Y más tarde, cuando Lafranca volvió a España, Luis le traía una cosa que a Lafranca era lo que más le gustaba, que eran los cuarteleros. Unos puros que eran los famosos toscanos, que eran...

—Sí, los largos aquellos.

—Luis le traía esos puros, que era el obsequio mayor que le podía hacer a su amigo, el tuerto Lafranca.

—¿Y quién más?

—«El Rebullida». Con éste tenía unas cosas muy cojonudas. Es este que está aquí también. Otro, Pedro Saura. Este, también, íntimo amigo. Pedro Saura, que ha muerto ya.

—Este no era tan pobre.

—Este era rico. Con éste era con el que iba a cazar siempre. Pedro Saura. Luego, Gregorio «el Brumos». Es importante, porque usted no sé si sabrá que Luis aprendió a tocar el saxofón.

—¡Ah, el saxofón también!

—Luis era fanático del *jazz*. Tenía discos de *jazz*, los primeros que salían, supongo, y yo he oído muchos de aquellos discos. Luis tenía unos quince años, era por los años en que él empezaba a boxear y todo aquello, y tuvo interés en aprender el saxofón. Y éste es Gregorio «el Brumos», el que le enseñó a tocar el saxofón a Luis.

—Bueno, pero ¿por qué se llamaba «el Brumos»?

—Pues es un mote, es un apodo, qué le diré, como le podía decir «el Mocasantos», que es uno de los motes que más le gustan a Luis; «el Mediaculera»... Y ponga otro: «el Mudo», «el Melena»...

—¿Era mudo de verdad?

—¿Este? Sí, sí. Es éste. Este es «el Mudo», o «el Melena», que es otro desgraciado de allí del pueblo. Y éste es «el Rebullida». Y éste, Pedro Saura. Han muerto todos. Pues, como le digo, hay distintos toques de tambores. Luis se los sabe perfectamente. Y otra de las cosas que ellos hacen, lo mismo Alfonso que él, cuando a lo mejor están solos, ensimismados, es que empiezan a tocar con los dedos o con cualquier cosa...

—Tamborilear.

—...uno de los toques de tambores. Estos toques de los tambores tienen diferentes nombres. Hay uno que es creación de Luis. Y Luis le dio nombre. Uno de los toques de tambores es, por ejemplo, la *marcha palillera*. Y otro que, como digo, es de Luis, es: *me la han cascao, me la han cascao*. Le encanta esto (canturrea). Le encanta. Este es un toque de los que le gustan. Y le llama él así, el toque del *me la han cascao*. ¿Comprende? Y allí, en Calanda, pues el toque del *me la han cascao* es un

toque muy curioso y muy espectacular. ¿Usted no ha estado nunca en la Semana Santa en Calanda?

—No. Ahora hay grandes problemas con Alcañiz, ¿no?

—No, no. Con Alcañiz, nada. Aunque... Entre los pueblos vecinos ya sabe usted que hay siempre un antagonismo, una rivalidad. Esta rivalidad persiste, hasta tal punto, que este año pasado hicieron en Calanda algo espantoso. Y se dice, y yo en esto no tengo elementos de juicio definitivos, pero...

—¿Lo de los Cristos?

—Y lo de las ruedas, lo de las ruedas de los automóviles, que ya se lo conté. Fueron unos mozalbetes de Alcañiz que cogieron nada menos que setenta u ochenta automóviles que estaban aparcados en Calanda y les reventaron todas las ruedas, a todos. Y es que ha cogido un cuerpo la Semana Santa en Calanda, que se llena, se pone el pueblo a reventar, hacen películas, se arman follones. Y Alcañiz, que es una ciudad, en fin, yo...

—Muy bonita.

—Muy bonita, lo reconozco, como población es estupenda. Yo tuve negocios y vivía en Calanda, pero bajaba todos los días a Alcañiz. Ahora, nos tienen a los de Calanda..., porque Calanda es el único pueblo en el mundo que tiene tres figuras de tipo universal. Es decir, hay poblaciones que tienen una figura, pues Goya, en Fuendetodos, como puede tener otro a un gran general u otros que tienen... No, no, Calanda tiene tres figuras de tipo universal. Una, que usted habrá oído nombrar y que algunos la discuten, que es el famoso milagro de Pellicer. Miguel Pellicer, que es figura universal y en el Vaticano y en todos los medios cristianos se le conoce. La otra es don Gaspar Sanz, que es el creador del primer método de guitarra en el mundo. Cualquier historia de música que coja hablará de él. Y la tercera figura es Luis Buñuel.

—¿Qué milagro es ése?

—¡Ah, el milagro! Es una cosa muy impresionante. El milagro ocurrió no en los albores de la Historia, sino anteayer, en el año mil seiscientos cuarenta. Reinaba en España Felipe IV. Había en Calanda una familia, Pellicer, de la cual yo tengo documentos auténticos. Esta familia tenía un hijo. Un día, yendo este muchacho, que era un joven sano, conduciendo un carro, pues en uno de los baches cayó. Porque ya sabe usted que suelen ir sentados en la vara, y las caballerías van aquí y el carro detrás y van sentados. Y de pronto, un bache y cayó. Entonces le pasó el carro por encima de la pierna y se la tuvieron que amputar en el Hospital de Gracia, de Zaragoza. Le cortaron la pierna, la enterraron y le quedó a él un muñón. Y con una muleta, como ya no podía trabajar, se dedicó a la mendicidad. Este hombre,

pues, eligió como punto que a él le convenía más la puerta del Pilar de Zaragoza. Y allí, pues todos los que iban y entraban al templo, uno le daba y otro no le daba, pero el hombre vivía así. Pero él, con una gran fe, entraba todos los días al templo. Como hay una lámpara votiva junto a la imagen, se untaba la herida con el aceite de la lámpara. Se untaba el muñón, que le supuraba de vez en cuando, y el hombre se lo envolvía y volvía a pedir. Una de las veces, pues, se acercó a casa. Entre Zaragoza y Calanda había un servicio de diligencias, y él, pidiendo por los pueblos, se fue acercando. El hecho es que llegó a Calanda en un momento en que en el pueblo había tropas. Y al que tenían alojado le habían dado precisamente la cama de él. Entonces su madre le dijo: «No te preocupes.» Era en el mes de marzo, no hacía mucho frío. Y allí, junto a la cuadra, le pusieron un serón, y allí durmió. Y aquella noche, que era la del veintinueve de marzo del año mil seiscientos cuarenta, cuéntase que se le apareció la Virgen y le volvió a poner milagrosamente la pierna que le habían cortado hacía dos años y cinco meses. Claro, al día siguiente, cuando el chico se levanta, el escándalo consiguiente. Su madre y, en fin, todo el pueblo, vieron que era una cosa de milagro; pues, inmediatamente, a las autoridades eclesiásticas. Y sí, el arzobispo y todo el mundo reconocieron que era milagro. Fueron al lugar donde el cirujano había enterrado la pierna, fueron a mirar y allí no había nada, ¡por lo menos tenía que quedar el hueso! Porque le habían cortado por aquí mismo, a la altura de la rótula. Total, que allí no existían los huesos. Se tuvo que ir a Madrid, y Felipe IV le adoró la pierna. Hay también otros recuerdos y existe constancia histórica de este hecho. Y ya luego, pues Miguel Pellicer fue de pueblo en pueblo, en unos era padrino de boda, en otros asistía a un recién nacido. Así fue viviendo hasta que un día desapareció, murió. Se dice que murió en Pina de Ebro, pueblo que hay allí, a la orilla del Ebro. ¿Usted conoce la carretera de Alcañiz? Bueno, pues en Pina de Ebro fue donde murió Miguel Pellicer.

—¿Y qué repercusión tuvo en Calanda?

—Ah, pues en Calanda inmediatamente se construyó el templo. Allí donde vivía Miguel Pellicer, tiraron la casa y levantaron un templo. Pero luego, aquello, en fin, lo fueron creciendo. Y cuando en Zaragoza se hizo mayor el templo del Pilar, la misma junta que asistía a su construcción vino a Calanda y ayudó a levantar la torre esa que hoy destaca sobre toda la población. Y desde entonces hay allí una capilla, entrando a mano derecha, que fue exactamente el lugar donde se produjo el milagro. El templo, ahora, por cierto, se está agrietando mucho, está aquello hecho polvo, debido precisamente a que el suelo de Calanda

es un suelo muy malo para eso. Le podía hablar muchísimo más del milagro de Pellicer, pero sin tocar la cosa de aspecto religioso, porque de esto hay mucha gente que, claro, como en todo, hay quien tiene fe y hay quien no tiene fe. Pero siempre en Calanda, ya digo, esta cosa del Pilar, pues ya sabe, nosotros pues a lo mejor blasfemamos contra todo, pero con la Virgen del Pilar, no sé, chico, ¿me comprende?, hay quien...

—Eso es universal entre los católicos.

—Exacto. Esta cosa de Pellicer ha sido muy discutida, pero en el fondo se sigue teniendo como quizá el único milagro en la Iglesia católica, el único milagro de la resurrección de la carne, después de lo de Lázaro.

—Sí. Y los amigos ésos, ¿qué solían hacer? ¿En qué se distinguían? ¿Gastaban bromas?

—Muchas, muchas. Porque Luis, por ejemplo—volvemos otra vez al gusto por las armas—, en cierta ocasión, por aquel entonces había en aquella comarca del Bajo Aragón un bandido muy famoso, un bandido que hacía de las suyas. Estaba muy ayudado por la cosa política porque había un individuo que le ayudaba mucho. Y, claro, como le protegía, pues aunque lo cogían se iba salvando. Salía otra vez, y a cada cambio de Ministerio volvía a hacer de las suyas. Total, lo llamaban «el Floro». Era la época de los trabucos. A Luis le encantaban, y el mayordomo de su casa, este Campos, tenía uno. Y un día, a Luis no se le ocurrió más que coger este trabuco, envolverse en el manteo de su tío el cura, mosén Santos, y a esta hora indecisa del atardecer, cuando todavía (porque en Calanda la luz eléctrica vino muy tarde) había un poco de luz, pues la niñera de su casa—porque como fueron siete hermanos, allí siempre había niñeras e institutrices, aquello era una procesión de gente, ¿sabe?—, pues ahí estaba en la puerta, entreteniendo a la criatura, que debía de ser Margarita—esta que vive aquí—, y no se le ocurrió otra cosa—tendría él doce o catorce años—que presentarse con el trabuco al hombro. Y la otra estaba allí... Ah, pero para esto hace falta conocer la configuración de la casa. La casa de Buñuel está enfrente mismo de la iglesia, pero, profundizando, comunica con otra casa que era donde vivían los mayordomos, criados y demás, que da a la calle San Roque, la cual sube perpendicular a la plaza, que es la primera que hay a mano izquierda. Es la casa que más han querido todos los Buñuel, ¿eh?, la de la calle San Roque, que es esta de que hablo yo. Bueno, pues estaban las dos casas comunicadas por detrás. Entonces, pues allí estaba la niñera con la criatura, tomando el fresco, y aparece con el trabuco allí embozado, le quita la criatura, la mete bajo la capa y echa a correr. ¡Ay!, unos alaridos, oiga usted, la otra que ve que

se llevan... A todo esto, inmediatamente el otro dio la vuelta y desapareció. En seguida un alboroto por todo el pueblo, la Guardia Civil buscando, porque siempre ha habido Guardia Civil, y buscando, y tal: «¡Los ladrones, "Floro", que nos han robado, que...» En fin. Bueno, oiga, se armó un escándalo. Total, y Luis había cogido a su hermanica, se metió por la otra puerta, ¿sabe?, subió por la calle de San Roque, se subió arriba, en el granero, y allí estuvo hasta que el hombre se cansó de la broma y apareció allí con su hermana. Pero después que había armado un escándalo y un sofoco a su madre y a todo el mundo que, oiga, nos encendió. Este fue el rapto de su hermana. Otro día, pues le gustaba mucho hacer el Cristo y hacer misas y cosas de ésas, a pesar de que le han culpado a él, como decía una vez, en una declaración, de que hacía misas negras. ¡Cómo Luis va a hacer misas negras! Lo que pasa es que se divertía con sus cosas. Y un día, por ejemplo, pues plantaba unas velas, ¿eh?, y desnudo completamente, hecho un Cristo, o sea semejando un Cristo, pues así en el suelo. Porque otra de las cosas que usted sabrá, él jamás duerme en la cama, siempre duerme en el suelo. Pues desnudo completamente, todo el pecho ensangrentado, un cuchillo allí teñido de sangre también, y el tío allí tumbado, entre medias de los dos cirios, largo, en mitad de la habitación. Y, claro, pues al entrar la criada, ver allí al señorito muerto, porque él se hacía el muerto...

—¿Cuántos años tenía entonces?

—Doce años. ¡Unos alaridos por la casa al ver aquello! Y cada día, mientras estaba en Calanda, hacía una de éstas. ¡La de anécdotas que yo le puedo contar, y de las que él ni se acordará! Si usted le cuenta, por ejemplo, cuando robaste a tu hermanita, cuando Gregorio «el Brumos», cuando tocaste el saxofón, cuando andabas en pelotas, porque allí en un patio era cojonudo, porque a todos los Buñueles les ha gustado exhibirse un poco desnudos. Es una cosa un poco rara ésta.

—¿Hasta las mujeres?

—Pues las mujeres, yo las he visto muy desnudas, yo las he visto muy desnudas bañándose. ¿Entiende? Pero me refiero no en cosa llamémosla en el aspecto..., sino... porque además han podido. Tanto Luis como Alfonso. Ahora Luis está muy cascado, pero Alfonso mismo era también un tiarrón, ¿comprende? Y lo mismo Luis con el boxeo y demás. Cuando tenía doce o trece años y aprendía a boxear allí, en Calanda, tenía en el patio de la casa de la calle de San Roque, tenía un saco de arena, y allí el tío daba cada puñetazo que, claro, toda la gente del pueblo acudía allí, a la puerta, a ver aquello. Ahora se habla mucho de «contamos contigo», pero en aquellos tiempos, en Calanda,

el deporte es que ni se conocía. Y él lo había traído ya de Zaragoza y de París y de donde había estado el hombre, y era cuando se preparaba para ser boxeador. Tenía un saco, y allí cada entrenamiento que encendía el pelo. Pero el tío en cueros, ¿sabe?, en cueros, no más con un taparrabos así. Pero, claro, en aquellos tiempos, en los años veinte, aún iba todo el mundo tapado en los baños. Bueno, pues el tío, si no en cueros, con un jodío calzoncillo, ¿no?, y allí cada puñetazo que pa qué. Y cuando el tío estaba sudando llamaba al Campos (que Campos es un personaje clave dentro de la vida de Luis, era el mayordomo, era el chófer, era el hombre de confianza de los Buñuel). Y este Campos, desde arriba, a pesar de que en casa tenían cuarto de baño, duchas y de todo, cogía una regadera llena de agua y desde la galería, ante todo el pueblo—oiga, yo de esto le puedo contar muchas cosas—, él, allí, aguantaba la ducha, y el tío regándolo desde arriba, el criado, ¿sabe?, el mayordomo. Esto le encantaba a él, y luego, pues el hombre hacía por allí sus ejercicios y sus cosas. Después, otras veces, pues aparecía, como le digo yo, con armas. Pero dentro de esta cosa de las armas hubo un hecho curioso, y se lo voy a contar a usted que no lo conoce y él no se acuerda siquiera, pero quiero que usted se lo recuerde, que era el día que lo detuvo la Guardia Civil. Con la Guardia Civil, usted, lo mismo que Lorca, y tantos, también tenía Luis algo parecido, siempre la Guardia Civil. Y le gusta mucho sacarla en sus películas. Siempre que puede. Usted ve, por ejemplo, *Viridiana* o ve cualquiera de sus películas, y, en fin...

—Sí, sí.

—Bueno, pues iba a cazar con este Pedro Saura. Siempre que iba a cazar, Luis llevaba una indumentaria especial, que consistía en atarse en la cabeza un pañuelo estilo baturro, ¿sabe? Se ataba en la cabeza un pañuelo, en mangas de camisa, despechugado el tío, con su rifle al hombro. Le gustaba mucho cazar con rifle, no por el hecho de cazar en sí, o sea, no por el hecho de matar, sino de disparar, ¿comprende? Por eso iban mucho a la esbarra de los zorros, a la andada, y, de pronto, ¡bim, bim, bim!, le zumbaba dos o tres tiros, y al hombre, pues aquello le..., más que el cobro de la pieza es el disparo, el momento, el motivo de disparar. Bueno, iba a cazar con este Pedro Saura. Y, claro, como no confiaron mucho, nada de eso, llevaban merienda, algunas chuletas, a pesar de que Luis ha sido siempre muy morigerado en las comidas. Porque es un hombre de poca comida; más de vino, sobre todo en bota. Le encanta, ¿sabe? Un buen vino. Y una cosa que le puede, y que hace muchos años que no come, son las tortillas de tucas y de colellas.

—¿Qué son?

—Son unas yerbas extrañas, muy sabrosas, que se encuentran en según qué puntos. Y son solamente los brotes los que hay que coger. Esto, frito en una tortilla, es de una exquisitez que, vamos, es *bocatti di papi,* que digo yo. No de *cardenali,* no, de *papi.* Pues bueno, Luis estas tucas y estas colellas hace años que no las ha comido. Otra cosa que le gustaba mucho eran los caracoles, cogidos y vueltos boca abajo, echar un poco de fenaz y... Fenaz, ¿tampoco sabe lo que es? Yerbabuena. Bueno, pues esto también le encantaba. Pues solían llevar, por ejemplo, de vez en cuando, una chuleta o un trozo de jamón. Y uno de los días, pues fueron de caza por la Masada del Pino, llegaron allí y se internaron en dirección a la Ginebrosa. La Ginebrosa es un pueblo que hay cerca del desierto. Lo que llaman el desierto de Calanda. Es un pinar, y a ese pinar iba él muchas veces a cazar. En una de aquellas masías que hay por aquellas contornadas, pues se había cometido hacía poco un robo. Y, claro, la Guardia Civil andaba sobreaviso. Ellos, Luis concretamente, se acercó a la masía a pedir sal, porque resulta que llevaban la carne y no llevaban sal, se les había olvidado la sal. Habían cogido unas chuletas y querían asarlas, hacer un poco de fuego allí, porque esto también a Alfonso le gustaba, cogía la carne y de dos soplidos, así, ¿comprende?, y pa'lante. O sea, que para esto no han tenido nunca grandes reparos, no han sido hombres de exquisiteces ni... Entonces, terminaron de comer y siguieron camino. Y en esto, la Guardia Civil: «¡Alto! ¡Alto!» Y Luis con aquella facha que tenía de facineroso, el pañuelo atado a la cabeza, despechugado y el rifle al hombro. Viene la Guardia Civil, pues: «¡Manos arriba!, y aquí qué pasa. Ustedes...», tal y cual. Y Luis le pega un codazo al otro y le dice: «Tú, calla.» Y se hace pasar por el facineroso, por los bandidos que andaban buscando. Pues, pa'lante, allí, a culatazos, y tiran pa'lante, como tratan..., en fin, como se puede imaginar. Tiran pa'lante, para la Ginebrosa. Y que los llevan a la Ginebrosa. Hasta que allí al tío se le soltaron los huevos, se cansó ya de hacer el bandido y de aguantar todos los insultos o todo lo que le dijera la Guardia Civil, y entonces fue cuando este Pedro Saura, que es el que iba con él, se dio a conocer porque estaba acojonado, mientras el otro la estaba gozando de verse el tío allí, apresado y conducido por la Guardia Civil. Pero el tío, claro, después, pues la tuvo con ellos, pero gorda. Esta fue una de las veces que lo cogieron los de la Guardia Civil. Y con el que también iba muchas veces era con el Rebullida, este otro gordo, grande. Que es el que estaba al frente de la Torre de los Buñuel. O sea, el cultivador, el administrador, el que gobernaba, el que llevaba toda la finca. Era muy gordo. Y entonces, con éste, cuando iban a cazar, siempre hacían lo mis-

mo. Para subir en esta dirección que le hablaba yo, hacia la Masada del Pino, hay que cruzar varias veces el río Guadalope. El río Guadalope tiene un curso muy tortuoso, ¿sabe?, muy sinuoso, mejor dicho. Entonces tiene usted que cruzarlo, y luego en el camino resulta que tiene que volver a cruzarlo otra vez. Total, que esto ocurre varias veces. Bien. Pues ¿sabe usted lo que le gustaba a Luis? ¿Con este Rebullida? Una es, montaba él en colletas, en colletas quiere decir...

—Ya, ya.

—...a las espaldas del otro. Y luego, a la otra vez, era Luis el que tenía que pasar al Rebullida. Y, claro, usted imagine que eran dos tiarrones, gordos, eran dos hombretones. Y al que iba por allí y veía esto, pues claro, usted imagine, un tipo como Luis yendo..., porque al fin y al cabo era un empleado de él, era un criado, era un..., no sé como decirle, un obrero de la casa el Rebullida. Pero es que los Buñuel han tenido igual a los criados, a todos los entradores, medieros y gentes, como si fueran de la familia. Esta es la gran virtud de los Buñuel. Es decir, han sido tan democráticos en su trato con la gente, que por eso todo el mundo los adoraba. Mientras que los de arriba, ¿sabe?, la burguesía, los tenía siempre, ¡bueno!

—Pero el padre ¿era una especie de cacique del pueblo?

—No, no, no. De cacique nada, qué va. Nada, hombre, nada. Don Leonardo compró unas fincas porque se llevaba bien eso de decir, para demostrar..., en eso me comprende, ¿no? Tampoco las tenía para obtener ninguna riqueza ni ningún beneficio de ellas. Y prueba de esto es que jamás las fincas les han producido nada a los Buñuel. Empezando por la Torre, porque, además, la única finca que pudiéramos decir que tenía algún valor, que era esta que decía yo de la Masada Arenas, ¿eh?, el Pozo del Vicario; era monte donde se cogía mucho trigo, cebada y demás. Como con la Fuensalada, donde podían coger algo de aceitunas y de almendras. Pero jamás ellos le han concedido ninguna importancia al beneficio que pudieran producirles las fincas. Don Leonardo las compró, pues, como compró también unas casas en Zaragoza, o como compró otras cosas en otros sitios, ¿comprende?, para dar la impresión de que, en fin, de su poder, de su riqueza. Esto es lo que yo siempre he observado. Mire, ahora mismo, las fincas no sé quién las tendrá. Hasta hace poco tiempo las tuvo un tal Paco «el Matalobos». Y a Luis le hablan de las fincas, oye y se ríe. O sea, Luis no quiere saber una palabra de nada. Luis nunca ha querido saber una palabra de nada, Alfonso, la casa, lo que él ha reconstruido. Yo conozco a todos sus amigos arquitectos de Zaragoza, porque yo pertenecía también a la Orden de Don Juan Tenorio, de la cual era comenda-

dor Alfonso. Y fue allí donde conocí a Pepín Bello, y a Juan Cristóbal, y a muchos más. Se reunían en Casa Lhardy, o en distintos lugares de Madrid, unas veces en Alcalá de Henares, otras veces, en fin, en otros puntos cercanos a Madrid, una cena a la cual yo he asistido muchísimas veces. Era una cena un poco estrafalaria, todo el mundo iba vestido a su manera. Y Alfonso era el Comendador. Y, claro, pues yo, con Alfonso, no sé, tengo una amistad, una relación íntima. A pesar de que luego tenía sus aficiones o sus características que son ya de cada uno. Pero cuando vino a Calanda, después de la guerra, vino ya muy vencido. A pesar de ser arquitecto, jamás quiso hacer ninguna obra ni trabajar para el Estado. Yo era profesor, pero yo tampoco ejerzo. Desde que se acabó la guerra yo no he ejercido más, ¿me comprende? Pues él terminó la carrera de arquitecto y tenía posibilidades de haberse ocupado en muchísimos sitios, porque además valía mucho. Pues nada, nunca quiso hacer nada. Ahora, para los amigos era ya otra cosa. Llegaba Dominguín: «Oye, que tal, la Compasa.» La hacía. Ortega: «Oye, que en Toledo, que la casa...» Llegaba allí y le hacía lo que fuera. Para sus amigos, lo que fuera. Otra cosa, no. Lo llamaron para Regiones Devastadas. Estaba de jefe un paisano nuestro, un tal Allanegui, sobrino de este mosén Vicente. Jefe de Regiones Devastadas, mire qué carguito, ¿eh?, un tal Allanegui, de Calanda, hijo de una hermana de este mosén Vicente. Y quería, pues, que Alfonso, que era arquitecto, pues... Y nada. Y se murió sin dar golpe, ¿comprende? Su madre le pasaba un tanto, le daba lo que fuera, u obtenía dinero de otra forma, pero el hecho es que no quiso nunca trabajar. Y tenía amigos arquitectos estupendos. Aquí mismo hay uno muy bueno, Palinfiesta; Pérez Páramo, en Zaragoza. En fin, arquitectos que han triunfado y que han hecho obras importantes, su mismo cuñado, este de Lucas, el marido de Margarita, que trabaja en el cine. Todos ellos, en fin, le podían... El nunca quiso. Además les superaba a todos en treinta codos. Una vez se propuso demostrar quién era. Hubo un concurso, presentó un proyecto... Oiga, por aclamación, por unanimidad, hombre, el primer premio. Y le ofrecían también una obra de doscientos cincuenta millones y no quiso ni presentarse.

* * *

—Bueno, aquí están los toques de los tambores, la marcha palillera, el toque del *juanete, la correata, que suban y bajen las imágenes, a rodar por el pueblo* y *me la han cascao*. Y *me la han cascao* es de Luis. Usted sabrá que Luis un día abandonó el ro-

daje de una película, estando precisamente en Hollywood, sería por el año treinta y cuatro, treinta y tres o treinta y cuatro, y por eso terminó con Hollywood, se tuvo que salir de allí, y en esta Semana Santa, Luis se acuerda que era Semana Santa, abandona el rodaje, coge el avión y se va para Calanda. A pesar de que él ya sabe usted que ha sido siempre muy enemigo de ir en avión: le tiene verdadero pánico. Y yo me acuerdo que a lo mejor venía de París, aquellos años, cuando estaban el «Buick», el «Rolls», aquellos coches largos, aquellos «Bugatti», y venía a lo mejor con tres o cuatro artistas y fulanos, oiga, y en un pueblo como en Calanda, un pueblo tradicional, un pueblo burgués por excelencia... Porque Calanda ha sido un pueblo muy puñetero. Yo soy de Calanda y me ha tocado vivir por muchas partes del mundo, no tantas como usted, pero casi. Y cada vez que volvía a mi pueblo, pues oiga, le hubiera pegado cuarenta patadas en...

—¿Por qué?

—Pues, a pesar de que lo quiero, porque, mire usted, todo el pueblo me conoce a mí, me conocen tanto como a Luis, yo quiero a mi pueblo, pues, con el mismo afecto, con el mismo cariño que usted pueda querer al suyo. Pero como este jodido pueblo mío ha sido un pueblo de caciques toda la vida, por eso la explosión de la guerra tuvo que ser tan espantosa como lo fue allí. Porque es que no podía ser de otra manera. Es decir, ha habido momentos en mi vida (no sé usted cómo lo pasó, y esto ya no tiene nada que ver con Buñuel, pero es un pequeño bache) en donde me he sentido anarquista. Bueno, pues Calanda ha sido siempre un pueblo de caciques, donde ahí, entre cuatro, seis o media docena han tenido al pueblo en un puño, haciéndole pasar hambre, haciéndole pasar..., oiga, moradas. ¡Moradas! Prueba de ello, yo le hablaría de Ferrer Guardia, ¿comprende?, le hablaría de los tiempos de la Semana Trágica, en donde ya el anarquismo en Calanda fue cogiendo raíces. Y prueba de ello es que en el año treinta y tres, ya la primera explosión del anarquismo se produjo en Calanda. Con bombas, con follones. En el año treinta y cuatro, lo mismo, con los sucesos de Asturias. Y ya, en el año treinta y seis, aquello fue la hecatombe, ¿comprende?, la hecatombe. Porque aquello, oiga, allí se mató gente, no crea que de aquí solo, ¿eh?, échele usted carrete. Porque allí... ¿No ha oído usted hablar de esto?

—Poco.

—Pues aquello fue horroroso. Bueno, esto es lo que me hace a mí tener coraje contra mi pueblo, ¿comprende? Que se han matado los mismos del pueblo.

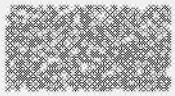
—Y luego, al revés.

—Pues esto es lo que le estoy diciendo. Porque, además, me tocó vivirlo a mí todo.

—¿Estuvo usted allí?

—Yo lo he vivido todo. Yo lo he vivido todo. Cuando se acabó la guerra es cuando me querían a mí cascar. Fue entonces cuando empezó a venir Alfonso por aquí.

—Menos mal que lo puede contar.



PABLO CISTUE DE CASTRO

(Barón de la Menglana)

—¿Cuándo conoció usted a Luis?

—Pues mire usted, yo conocí a Luis cuando tendríamos cinco o seis años, yo me llevo con él muy pocos meses. Vivíamos en la misma casa, en Zaragoza. Una casa de dos pisos, grande, con dos escaleras, la familia Buñuel vivía en una de ellas y nosotros en la otra. En la plaza de Santa Engracia, sobre la que se levanta ahora la casa llamada Escoriaza. Mi madre hizo una gran amistad con María Portolés, la señora de Buñuel. Era hija de unos pequeños comerciantes de Calanda. Parece ser que tenían una especie de café, de mesón, en fin. Seguramente el único que habría en aquel entonces. Era, pues, persona humilde, de pueblo, pero muy guapa. María Portolés era una persona guapísima. Y luego, en el trato—a mí me llamaba Pablito—, muy atrayente, muy simpática. Además, generosa, extraordinariamente generosa. A mí me enviaron a un colegio que se acababa de fundar, me parece que de los corazonistas, en el piso de arriba de nuestra casa. Y a ese mismo colegio llegó Luis. Claro, no tenía más que atravesar una escalera y pasar a la otra, porque estaba encima de nuestra casa. Los domingos pasábamos a la casa de los Buñuel. Mi hermana jugaba con María y con Alicia, que eran, María y ella, aproximadamente de la misma edad. Y nosotros —digo nosotros porque yo tenía un hermano mayor que murió en Africa, siendo teniente de Caballería, en el desastre de Annual—, nosotros pasábamos a jugar con Luis. Llegó la hora del bachillerato. Yo anticipé un año porque hice ingreso y primer año en un año, en los jesuitas. Y él pasó a los jesuitas también. No coincidimos, por tanto, en la clase. Pero como los dos éramos mediopensionistas y salíamos los dos de la misma casa en un coche que los jesuitas tenían, íbamos juntos. Una temporada coincidimos en el comedor, donde los jesuitas permitían la

conversación, y yo hablaba con Luis, que era a quien tenía a mi derecha. Tenía una inteligencia anticipada, y él fue quien me transmitió los primeros conocimientos sobre la vida sexual, conversación clásica de los catorce años por aquel entonces. Iba los domingos a su casa. La señora de Buñuel nos daba unas espléndidas meriendas, se desvivía por atendernos, por obsequiarnos, eran verdaderas merendolas las que nos daban en su casa a todos los niños. Podía haber ocurrido al contrario, que fueran ellos los que vinieran invitados a nuestra casa, pero es que María era de una generosidad abierta, e insistía siempre en que fuéramos nosotros.

—¿Y no lo volvió usted a ver hasta cuándo?

—De Madrid marchó a París. Y de París, hacía algún viaje aquí esporádico y yo le veía alguna vez. Y, claro, con la guerra perdí el contacto y hasta pasados veinticinco años después, o menos quizá, veinte años, que volvió a España, no lo volví a ver. Llegó y me llamó por teléfono. La primera visita fue para mí. Me dijo: «De momento no he querido verme más que contigo.» Me dijo que tenía otro amigo aquí, de aquellos tiempos, el abogado Tomás Pelayo. Pero había muerto ya. Tomás Pelayo vivía enfrente, en el Paseo. También amigo nuestro, de mi hermano y mío, de aquellos tiempos. Y en esa primera visita hicimos un recorrido por Zaragoza. La emoción de él, del retorno a su ciudad natal, fue muy grande. Se emocionaba con todo. Subimos al Cabezo, allí donde nos llevaban a jugar. Estuvimos en el colegio. El, con estas cosas, como es un afectivo, los recuerdos del colegio tenían para él siempre un arranque sentimental y de emoción. Conocía y recordaba los nombres de todos los padres jesuitas que habíamos tenido de profesores en las clases y los que estaban de vigilancia en las aulas de estudio. El me los recordaba a mí. Era yo el que le preguntaba: «Y aquél, ¿cómo se llamaba? ¿Y aquel otro?» El los recordaba a todos. Le salían las lágrimas al volver a visitar Zaragoza. Tenía recuerdos preciosos de la Zaragoza antigua, y le contrariaba que Zaragoza no hubiera permanecido siendo como él la vio hacía veinte años. Y le molestaba que Zaragoza acabara pareciéndose a todas las ciudades del mundo de su tamaño. Cuando se citaba conmigo, ya había hecho antes muchos recorridos por toda la Zaragoza antigua. Y cuando nos encontrábamos, veía yo cómo se rebelaba contra las transformaciones modernizadoras que habían hecho. Yo le decía que era cosa irremediable, y me contestaba: «Pero, para mí, como aquello no hay.»

MATRIMONIO MANTECÓN

(Concha y José Ignacio)

[JOSÉ IGNACIO MANTECÓN]

[...]

—Sí. El que acompañó a Acín a Sevilla, el treinta, fue un tal Jarné, un chico estupendo. También lo fusiló Franco... Me los mandó, desde Madrid, Honorato de Castro, después de Jaca. En el treinta y seis...

—¿Es verdad que te hiciste bachiller a los trece años?

—Es verdad. Hice el bachillerato en tres años. Ahí tengo mi diploma. De verdad, a los trece años ya era bachiller.

—¿Luis era tan alto y tan fuerte...?

—Sí.

—¿Y su padre?

—Alto y fuerte.

[Interviene Concha.]

—Y su madre era una real moza. Alta también, y guapa.

—Luis dice que su hermana Concha, vista de espaldas, parece una mujer de treinta años.

—Sí. Y tiene mi edad: sesenta y seis.

—Es curioso. Me contaba ayer Luis cómo el haber llegado a ser lo que es se debe a la casualidad. Cuando en mil novecientos diecisiete llegaron a Madrid...

—¿Quiénes?

—Luis y su madre, para buscar alojamiento mientras estudiaba en una academia para el ingreso en la Escuela de Ingenieros Agrónomos. Fueron primero a varias casas de huéspedes, sobre todo una muy famosa, Doña Iturria, en la Plaza del Angel. Ninguna le gustó a la madre de Luis, y gracias a la recomendación de don Bartolomé Esteban, que era senador, o de su hijo Cristóbal, que era cajero del Centro de Estudios Históricos, fueron

a la Residencia de Estudiantes. A la madre le gustó, por lo limpio. A lo único que puso mala cara fue cuando se enteró de que podían ir y venir, salir como les diera la gana. Pero, claro, eso es lo que le gustaba a Luis. Le tomó una habitación de lo mejor, en el primer pabellón, en el piso de en medio. Costaba entonces siete pesetas al día, una fortuna. Presidían las mesas Moreno Villa y Ricardo Orueta. Todavía no estaba García Lorca, que llegó el año siguiente; ni Dalí, que no apareció sino tres años después.

—Yo no he tenido nunca amistad con Dalí. Siempre le tuve aversión. Creo que le he visto tres veces en mi vida.

—Lo curioso es que cuando hablé con Alcoriza y salió el tema de Dalí, me dijo: «No le hables de Dalí; para él es un insulto.» Y lo más divertido es que es rara la vez en que hablo con Luis que no salga Dalí a relucir.

—Eran muy amigos.

—Sí. Pero el que tuvo más influencia en él fue Federico.

—La peña de Zaragoza, con nuestros quince años: Vicens, Buñuel, Dorronsoro, Ugarte y yo.

—Todos señoritos y gentes de mucho dinero.

—Después de los Escoriaza, que eran la primera fortuna de Zaragoza.

—Según lo que me decía Luis el otro día, su padre pasaba por ser el hombre de más dinero después de los Escoriaza. Pero lo decía negándolo. Quién sabe. El hecho es que Vicens, por ejemplo, hijo único, era adinerado.

—Y todos inteligentes.

—Inteligentes..., vamos a dejarlo. Locos, sí. Nos dio por ser vegetarianos.

—De mil novecientos diecisiete a mil novecientos diecinueve se estuvo preparando Luis en la Academia, que, por cierto, se llamaba «Oteyza-Loma», lo que te explica que aquí esas familias hayan seguido tan relacionadas. Gran triunfo en Biología, en Zoología, hasta tal punto que le escribieron a su padre para felicitarle por tener un hijo de esa calaña.

—No sabían lo que les esperaba. Entre mil novecientos veinte y mil novecientos veintiuno fue soldado. Recurrió a los mismos Esteban que lo habían recomendado para ingresar en la Residencia para incorporarse al Primero de Artillería y librarse de ir a Marruecos.

—Fue bastante mal soldado. Y tampoco, al salir, pudo ingresar en la Escuela. Sin embargo, ingresó en la de Ingenieros Industriales, el veintiuno, creo. Y no le iba tan mal. Pero no le entraban las matemáticas ni para un remedio. En vez de estudiar Ciencias Naturales prefería irse con Pepín Bello a comer pajari-

tos fritos. Hacían una vida de señoritos, bastante disoluta, en lo que cabe.

—Por esas fechas ganó la final del campeonato de pesos medios, de aficionados, el hijo del conde de Romanones. Pero lo más importante es que no podía con las matemáticas. Y renunció. Una vez fueron a Toledo con Asín Palacios y Agustín Catalán, y hablaron de hacer la carrera de Filosofía y Letras; y otro día, yendo a Alcalá con Américo Castro, éste dijo que de todas partes pedían lectores—sobre todo de Estados Unidos—para universidades. Luis vio el cielo abierto, porque para él, en ese momento, no había nada como Estados Unidos. «Pues yo—le dijo a don Américo—acepto, desde luego.» «¿Qué estudia?» «Ciencias Naturales.» «No: hay que ser licenciado en Filosofía y Letras.» Y acabó la carrera en tres años. La acabó en septiembre del veinticuatro.

—Sí, y entonces vino toda aquella historia de don Pablo de Azcárate, y de Madariaga, y de la Sociedad de Naciones. Y de ir a estudiar francés e inglés y diplomacia. Total, que desembarcó en París el seis o el siete de enero de mil novecientos veinticinco. El ocho ya estaba en «La Rotonde», en la tertulia de Unamuno.

—¿Qué le quedó a Buñuel de los jesuitas?

—Buñuel no estudió sino tres o cuatro años en los jesuitas, en Zaragoza, un caserón que había entre el Elvo y el Huava, con unas ratas enormes que subían por las paredes.

—¿Y lo del rey?

—Sí, el rey fue a visitar la Residencia. Se lo criticaron mucho. Hay fotografías. Pero creo que fue en tiempos anteriores a los de Buñuel.

* * *

—Me quedé de piedra cuando Pepín Bello me dijo que Federico era lo que era. No lo podía creer. Luego recordé que el único al que se le ocurrió pensarlo fue a mi padre. Estábamos en el Palace, llegó Federico, me dio, como siempre, grandes abrazos: «Hola, Conchito.» Me llamaba así porque siempre le estaba hablando de Conchita. «Ese amigo tuyo es maricón, ¿verdad?», me dijo mi padre. Como protestara, me pidió en seguida perdón.

—¿Y Cernuda?

—¡Hombre! Lo conocí en casa de sus padres. Una casa preciosa, frente a la catedral. Tenía yo veintidós años; él, veinte. Me leyó unos versos. Me dejó pasmado. Se lo dije a Salinas, que ya le conocía, pero al que no se atrevía todavía a leerle nada.

¡Qué buena persona, qué gran persona era Salinas! Y Guillén. ¡Y qué cosas hicieron por Cernuda! ¡Y cómo les pagó! No, no quiero saber nada de su poesía. Su padre era comandante de la Guardia Civil, pero el verdadero comandante era la madre. No tienes idea: hombruna, mandona, terrible... ¿Sabes el segundo apellido de Juan Ramón Jiménez? ¡Mantecón! ¡El respingo que dio el día que nos presentaron! Porque no le gustaba nada. Tenía horror al apellido. Su hermano Gustavo, al contrario (era comerciante en vinos); vino un día a pedirme que renunciara a mis derechos a no sé qué título que quería reivindicar. ¡Con lo que a mí me importaba aquello! Al principio traté de divertirme. «Es que tengo diez hermanos», le dije. Pero en seguida: «Ahora mismo vamos al notario y renuncio a todo lo que quiera.» ¡Imagínate! ¡A mí con títulos! Era en la Rábida. Mi padre compró todo aquello, unas cuatro mil hectáreas, y yo tenía derecho a una celda en el convento...

—¿Qué tenías tú que ver con los rotarios?

—Mi padre era gobernador de los rotarios y me obligaron a serlo y a dar una conferencia. La di, sobre la posibilidad de fundar un Banco de Honras. Porque no hay derecho a que por casi nada pierdan la suya tantas muchachas. El Banco las protegería, las haría estudiar en Sevilla las primeras letras, en Madrid el bachillerato y el doctorado en París. Luego reembolsarían los gastos con sus intereses y el Banco les devolvería la honra casándolas con tenientes de carabineros, burócratas, etcétera.

—A todos nos salía el espíritu del cuerpo.

—Siempre fue así.

—Pero no fuimos señoritos.

—Sí, yo recuerdo grabados de revoluciones del cuarenta y ocho, del setenta y otros, donde un señor con chistera defiende al pueblo, fusil en mano. Así nosotros, cambiando lo cambiable.

—¿Fuiste a Calanda?

—Sí, yo estuve en Calanda. Di un mitin. Que si no les daba vergüenza. Porque allí habían proclamado el amor libre. El único lugar. Y el sitio era precisamente la Torre. La finca de los Buñuel.

[Resumen de una conversación con Concha Mantecón, en marzo de 1970]

De cómo Eluard convenció a Dominique..., en casa de Ernesto García (Avenida Veracruz, 56, México DF), donde está Pablo Neruda, con flebitis, en cama, inválido de una pierna, con una anilla colgada del techo para agarrarse, incorporarse y po-

der ser visto; y el poeta francés, también a media vela, sentado sobre un refrigerador chiquito, habla encendido de pasión con aquella buena moza inteligente y divorciada. Decidieron casarlos; pusiéronse de acuerdo Mantecones, Nerudas y Ernesto, y saliéronse con la suya, muy a gusto de los contrayentes. Sólo hubo una víctima que lamentar, y no fue culpa de nadie. Tenía Dominique una perra «salchicha» que le caía mal a Paul Eluard. Había que traspasarla. La heredó muy a gusto Jeanne Buñuel, muy amiga de Dominique (aunque parezca mentira, no había relaciones entre Neruda y Buñuel). Llevóse el *daelzel* Jeanne a su casa. Allí lo tuvo hasta que un buen día el perro se cayó de la azotea. Las malas lenguas dicen que se suicidó. Lo cierto es que fue la única nube de aquella unión tardía que, desgraciadamente para todos, duró poco. En seguida, Eluard también moría.

Acín se esconde [Huesca, 18 de julio del 36] en un armario de pared recubierto con papel. Ponen el armario de luna delante. Lo vienen a buscar. No lo encuentran. Los vecinos aseguran no haberle visto salir. Al fin lo descubren. Lo fusilan sin más. La mujer insulta a los que vienen por él. Se la llevan a la cárcel. A la primera incursión de la aviación republicana, sacan a los presos de la cárcel y los fusilan, entre ellos también a ella. No era rico, pero puso gran parte del dinero necesario para filmar *Tierra sin pan*, por amistad con José Ignacio, Sánchez Ventura y Buñuel. El resto, como siempre, lo aportó la madre de Buñuel. Desde hace algunos años, Luis les ha ido devolviendo a las dos hijas de Acín el dinero que éste había aportado. De cuando en cuando les manda algo.

* * *

—A ver, Concha, ¿qué sabes de la boda de Luis?

—La boda de Luis... La boda de Luis. Fue su hermana Concha la que le forzó cuando supo que Juanita estaba embarazada. Debía de ser en mil novecientos treinta y cuatro, creo. «No te figures—le dijo—que vas a tener un hijo espurio. ¡Eso faltaba! Eso no pasa en nuestra familia.» Luis se fue a París, se casó con Jeanne y regresó en seguida a Madrid.

—¿Cuándo la conociste?

—Conocí a Jeanne en mil novecientos treinta o mil novecientos treinta y uno, en San Sebastián. Mejor dicho, la vi. Me dijeron: «Esa es la novia de Buñuel.» Me pareció muy alta, con unas piernas muy largas. Llevaba un traje de baño color coral. Y, efectivamente, allí estaba la familia de Luis, bajo un toldo, en la playa.

* * *

—¿Y tienes que grabarlo? Menos mal que mi voz parece de hombre. Es una ventaja. Bueno, pues, según me dijo mi madre, este señor llegó a Alcañiz.

—El padre de Buñuel.

—Exactamente. Se hospedó en una posada que se llamaba la posada de «El Blanco». En esa posada había una muchacha muy bonita que le agradó extraordinariamente. Como se enamoró de ella, la quitó de la posada y la mandó a un colegio; de lo que no estoy segura es de si fue a un colegio en el propio Alcañiz o en Zaragoza. Una vez educada y refinada, se casó con ella. Entonces fue cuando parece ser que compró en Calanda (que él había nacido allí) una casa antigua o la mandó construir él.

—Y tú, cuando conociste a Luis, era porque andaba revoloteando alrededor de tu prima Pilar Bayona.

—Exacto. Pilar estaba viviendo en mi casa por una temporada.

—¿Dónde?

—Calle de Argensola, número nueve, en Madrid. Vino a pasar una temporada a mi casa porque le habían contratado los Daniel para dar unos conciertos. El que entonces era el más importante de los Daniel se enamoró de ella. Le escribía cartas amorosas y le proponía matrimonio. Pero no le hizo caso. Luis Buñuel también estaba enamorado de ella. Y un buen día suena el timbre, abro la puerta y aparece un joven, con una caña en la mano, no sé, una red de pescador o de cazador de mariposas. Me acuerdo que él la dejó colgada en el perchero, en uno de aquellos famosos percheros o cornucopias que había antiguamente. Y entonces dijo que quería ver a Pilar Bayona. Llamé a mi prima y...

—¿Cuántos años tenía tu prima?

—Espérate, que eso casi no te lo puedo decir porque es bastante mayor que yo. Yo tenía entonces doce años. Y creo que ella me lleva nueve; así que entonces ella tendría...

—Veintiuno. Y él, quince...

—Por lo visto. Fue la primera vez que vi a Luis. Vino varias veces a casa a ver a Pilar, y después me enteré de que en Zaragoza él iba con frecuencia, casi a diario, a escucharla tocar el piano. Y también iba Rafael Martínez. Y Pilar les daba grandes conciertos para ellos solos, en su casa. De eso me enteré, no lo vi. Pero una vez, en Zaragoza, en casa de mis tíos, también vi que entraba Buñuel y que se metían en el salón donde tenía el piano y se daban los grandes conciertos. A mí, como me consideraban demasiado pequeña y no me atrevía a entrometerme, pues los oía desde fuera.

—Luis tuvo afición a la música desde muy joven y tocó el violín, y aún lo tocaba cuando tenía relaciones con Jeanne. Jeanne tocaba el piano, y Luis, el violín.

—Sí, pero Jeanne tocaba muy mal el piano. Sólo sabe tocar la *Marsellesa*.

—No exageres. Pero ya me ha contado ella cómo Luis, un día, le cerró el piano y le dijo: «Se acabó. Para tocar un vals de Chopin así, mejor lo dejas.»

—¿Ves? Pero antes de Pilar, Luis fue novio de una señora, que después se casó con alguien que fue algo de la República.

—¡Pues estás bien de información! Era Galarza.

—¿Verdad? Pues se fue hace unos seis meses a España. Según parece, conoció a Luis en un balneario cerca de Santander, y debieron de ser unos amores de verano.

—Supongo.

—Después, Concha Méndez. Yo estaba en el colegio de las monjas de los Sagrados Corazones, en Madrid, en la calle de Fuencarral, y Concha iba a tomar clases de inglés con la Mère Patric, te lo habrá dicho, ¿no?, con una monja.

—No, de eso no hablamos.

—Bueno. Pues ella iba a tomar clases de inglés después de las siete de la tarde, y llevaba en el abrigo unas ratas blancas dentro del bolsillo, y claro, para que no se le salieran llevaba un imperdible. Y presumía mucho de que era la novia de Luis Buñuel. Yo la conocía fugazmente, nada más de verla entrar y salir y de que nos sorprendían muchísimo las ratas blancas. A mí me sorprendía muchísimo también que fuera la novia de Luis Buñuel. Después, cuando me casé, que fuimos de viaje de novios a Europa, recalamos en San Sebastián, y yendo con José Ignacio a Igueldo nos encontramos a Luis Buñuel con Concha Méndez. Llovía muchísimo y se hallaban tan furiosos, que estaban pegándose paraguazos el uno al otro. Bueno, enfadadísimos, enojadísimos. Luego supe que rompieron. Juanito Vicens le escribió a José Ignacio, antes de casarnos, claro, cuando yo era novia de José Ignacio, diciéndole: «Vente. Aquí estamos, ya en París, yo, Luis Buñuel y...» No sé, no puedo asegurar si estaría o no Rafael Sánchez Ventura; y añadía: «Luis ha reñido con su novia, yo he reñido con la mía», porque Juan Vicens tenía relaciones con una prima suya, por cierto muy agradable persona y bonita. «Riñe tú con la tuya y vente.» Como es natural, me sentó muy mal.

—Luis trabajó durante la guerra en el servicio de contraespionaje de la República, con Sánchez Ventura y con Vicens, que tenía su librería en París. En un hombre como Luis, que no es un

ejemplo de valentía ni mucho menos, y que no tenía por qué serlo, no me sorprende que no quisiera irse al frente.

—A él le horrorizó la sublevación. El era un teórico de la revolución.

—Y de la violencia.

—Y en cuanto vio violencia, pues le entró un pánico espantoso y se marchó de Madrid. Es indudable.

—No sé si estaba en Madrid o en París cuando comenzó la guerra.

—Estaba en Madrid, eso sí lo sé, porque entonces estaba haciendo esas películas comerciales como *Don Quintín el Amargao,* con las que le iba muy bien. Y también hizo *Las Hurdes.*

—Bueno, eso fue antes, mucho antes.

—La hizo con una persona que vivía en Huesca, con Ramón Acín.

—Acín es el que pagó *Las Hurdes.*

—Exacto, sí.

—Era anarquista y lo fusilaron el diecinueve o el veinte de julio del treinta y seis.

—A Ramón Acín lo tuve escondido en mi casa.

—¿Cuándo?

—En Sevilla, después de la sublevación de Jaca.

—El año treinta.

—Sí, cuando la sublevación de Jaca. José Ignacio estaba de gerente de la sociedad de su padre, Vías y Riegos, y teníamos una casa entera bastante grande. Me acuerdo que era exactamente el día del santo del rey, San Alfonso, y tenía una cena preparada para mi cuñado, que se llama Alfonso, y que trabajaba como ingeniero en las obras de Vías y Riegos, y para la esposa del catedrático Carande, que vivía entonces en Sevilla y que era, pues yo no sé, catedrático de la Universidad, desde luego, pero no sé si sería rector, no me acuerdo. Yo era muy amiga de Mary, se llamaba María Rosa de la Torre, y todo el mundo creía que era hermana mía porque era también rubia y medio gordita. Bueno, pues estaba invitada María Rosa, porque su marido iba a la cena oficial, en honor de Alfonso XIII. La primera en llegar fue María Rosa, y como ni mi marido ni mi cuñado aparecían, pues cenamos las dos solas y nos pusimos luego a jugar al *rummy.* De repente veo que aparece José Ignacio y, por la puerta, me hace así, llamándome. Entonces pido permiso a María Rosa para ausentarme un momento y me dice José Ignacio que en el garaje están, dentro del coche, escondidos, Ramón Acín y otro señor, que en este momento no me puedo acordar quién era, que habían venido a Sevilla dentro de un camión de paja, escondidos. Yo, que he sido siempre la más antipolítica de este mundo,

y que me da pavor todo eso, estaba horrorizada, ¿verdad?, con un miedo que no veas, un miedo espantoso. Así que volví a jugar al *rummy* y perdí siempre. Ya muy tarde, vino Ramón Carande a buscar a su mujer y preguntó por José Ignacio; le dije que no sabía qué había pasado, que seguramente algún problema en las obras de la dársena, en Sevilla, le había detenido y que por eso no había venido. Cuando ya se marcharon María Rosa y su marido, aparecieron Ramón Acín y otro señor que no me acuerdo, periodista. Y entonces, como a mí me dio miedo de que las criadas acabaran descubriéndoles, porque el cuarto de huéspedes lo tenía en el segundo piso de mi casa y daba al cuarto de juego de mis hijas y al cuarto de plancha, le dije a mi doncella que preparara las camas en el cuarto de José Ignacio y mío, porque era una gente muy importante que había venido a pasar unos días. Y cuál fue mi horror al ver que estaban llenos de piojos, pobrecitos, porque habían venido dentro de un carro de paja. Les proporcioné ropa interior de José Ignacio, aunque no les iba muy bien: un traje de José Ignacio a Ramón Acín, que era más bajo, y un traje de Rodríguez Gabás al otro. El ingeniero Rodríguez Gabás trabajaba con José Ignacio, pero vivía en una pensión y me daba a guardar su *smoking* y sus trajes más elegantes. Estuvieron como dos o tres días, hasta que José Ignacio pudo pasarlos a Portugal, aprovechándose de que conocía muchísimo a toda la gente de Huelva y de la frontera con Portugal, y diciendo que eran unos ingenieros que venían a ver las obras.

—Lo curioso es que Sánchez Ventura fuera el asistente de Buñuel para lo de *Las Hurdes* y que el mismo Acín fuera el productor. El treinta y seis lo fusilaron.

—Eso no lo sé. Yo estaba en Zaragoza cuando comenzó la guerra, e ignoro completamente todo lo que pudo pasar. Porque a mí también me detuvieron y me metieron presa.

—Sí, claro; además, tú llegaste aquí, a México, mucho más tarde.

—No, yo llegué aquí antes que Buñuel, mucho antes.

—Que Buñuel sí, desde luego, porque Buñuel vino muy tarde, de Estados Unidos. El cuarenta y seis. No, lo que yo quiero saber—y tú no lo sabrás, naturalmente—es por qué Buñuel se vino de París a Norteamérica el año treinta y ocho.

—Estaba presa, Max, en Zaragoza.

—En una carta que acaba de escribirme se le ve asustadísimo por las cosas que pasan aquí, en México. Lo de Tlatelolco ha sido terrible.

—¡Uy!, está tan asustado, que ha pensado en sacar su dinero de México; le ha dicho a Juanita que tenga listo su pasaporte,

que no admite que nadie vaya a su casa ni le guarde ningún paquete a nadie; horrorizado, sí.

—Así es Luis.

—Volví a ver a Luis, ya casada, hacia finales del treinta y cinco, en Zaragoza. Vivimos en Sevilla hasta mil novecientos treinta y cinco, y, en ese año, el padre de José Ignacio le quitó de gerente de su sociedad Vías y Riegos, en Sevilla y en Gibraltar (porque también tenían una filial en Gibraltar), porque le parecía que era demasiado blando con los obreros y que más bien estaba de parte de los obreros que de sus intereses. La verdad es que todos los obreros adoraban a José Ignacio porque en las huelgas siempre les daba la razón. Y entonces el padre de José Ignacio lo llamó a la casa central, en Zaragoza, para tenerlo a su lado y poderle controlar. Y fuimos a vivir a Zaragoza en el año mil novecientos treinta y cinco, en el verano.

—¿Y volviste a ver a Luis?

—Volví a ver a Luis exclusivamente una vez, porque entonces él vivía en Madrid. Lo vi una vez que vino a cenar a casa, precisamente con Rafael Sánchez Ventura.

—Y Jeanne, ¿dónde estaba?

—En Madrid. Pero Jeanne era la esposa incógnita, porque en realidad jamás la llevaba con él a ningún sitio ni nadie conocía a Jeanne más que el pobre Moreno Villa, que parece ser que la iba a ver con cierta frecuencia. Pero nadie conocía a Juanita. Luis iba siempre solo a todas partes. Incluso hay por ahí unas fotos de mi prima Pilar, en una comida a no sé quién, en la que están Federico, Alberti y Luis, y miles de gentes, pero no Juana. Está también Angelines Dorronsoro y su marido, pero Juanita, no. Juanita era la esposa incógnita, dedicada a sacar de paseo al Retiro a su niño. Muy surrealista y todo, pero...

—Y Angelines, ¿conoció a Luis?

—Lo debió de conocer, puesto que está en la foto, ¿no?

—Porque la cosa terrible es que toda la gente se ha muerto.

—Eso es lo horrible. Que somos viejos.

—No somos tan viejos. Los amigos han muerto relativamente jóvenes.

—¡Ay, Max, ésa es una ilusión!

—No, no es ninguna ilusión. No lo es.

CONCHA MÉNDEZ CUESTA

—¿Cuándo conociste a Buñuel?

—Yo le conocí en San Sebastián, cuando tenía dieciocho años. El los cumplía el diecinueve de marzo y yo los acababa de cumplir.

—Tú naciste el noventa y ocho.

—Sí.

—Luego él es del noventa y nueve.

—El tiene ocho meses menos que yo, de julio a marzo del año siguiente. Yo, mayor.

—Sí, ya lo sé. Pero entonces es del noventa y nueve y no del novecientos como se empeña en decir todo el mundo.

—Pues es igual, me lleva todo un año. Yo, como nací en la gloriosa fecha del noventa y ocho, no me la quito. Además, ¿pa'qué? Prefiero que me digan: «Hombre, pues estás mejor...»

—Y le conociste...

—Le conocí en San Sebastián, veraneando. Su familia veraneaba allí. El padre había trabajado en Cuba y allí hizo fortuna. Conoció en su pueblo a una muchacha muy inteligente, muy guapa.

—¿En Calanda?

—Sí, en Calanda; una chica que tenía diecisiete años, y se casó con ella. Nacieron varios chicos, Luis era el mayor. Luego vienen tres chicos, dos chicas, luego un chico (ése vive), luego otra chica y el pequeño, que creo que murió.

—¿Y era gente rica?

—Rica. Gente rica.

—¿Y reaccionaria?

—Pues yo no sé si serían reaccionarios o qué. Muy amigos míos, siempre me quisieron mucho; después de romper relaciones y todo eso, siempre cariñosísimos conmigo, como si fuéra-

mos una familia, ¿verdad? El estudiaba en Madrid, en la Residencia de Estudiantes. Empezó estudiando ingeniero agrónomo, creo; o no sé qué era. Sí, y luego dejó eso para estudiar no me acuerdo qué.

—Filosofía y Letras, que tampoco acabó. ¿Cuándo os pusisteis en relaciones?

—Pues al año; yo tenía diecinueve años recién cumplidos.

—¿El diecisiete?

—Pues sí. Y luego, después...

—¿Quién os presentó?

—Nos presentó Miguel Catalán, yerno de Menéndez Pidal, hoy. Entonces andaba detrás de Jimena.

—¿Cómo fue, dónde?

—Pues en San Sebastián, en el Monte Igueldo, en un baile. Estaba de moda también, como el Casino, el Kursaal, y como yo hacía vida de burguesa, su familia, pues, también burguesa...

—Tu familia era rica.

—Rica. Y la de ellos, también. Además, nosotros teníamos...

—Tú, ¿de dónde eres?

—Yo, de Madrid. Nosotros teníamos casa para veranear en San Sebastián, frente a la Concha. Y en la cuadra de al lado tenían ellos la suya. Desde la terraza de casa se veía el mirador de la de ellos.

—¿Y cómo fue la presentación?

—Pues nada. Le dijo Buñuel: «Preséntame a esa chica.» Yo bailaba muy bien; además, tenía mucho partido entre la gente y todas esas cosas. Y luego, ya, pues nos hicimos novios ese año, ya en Madrid.

—Entonces conociste a Dalí, a Federico...

—Cuando le conocí, no sé si Dalí ya estaba allí. No sé. El hablaba de Federico. Pero yo era aparte, yo salía con mi familia, con él y con la familia, con mi institutriz; de modo que él hacía su vida de residente y de estudiante aparte completamente de las relaciones conmigo, y nunca me presentó...

—¿Con Dalí no saliste nunca?

—Ah, sí, pero después que ya rompimos las relaciones.

—¿Cuánto tiempo tuvisteis relaciones?

—Seis años y pico, casi siete.

—Entonces, hasta el veintitrés.

—Por ahí.

—Alguna vez me has contado que ibas con Luis y con Dalí por el Retiro con una muchacha muy guapa—creo que se llamaba Margarita—y que Dalí le lanzaba capullos de rosas.

—Todo muy inocente, cursi, más que de la época, de los años

que teníamos. Y de la época también, claro. Muy señoritos, muy puritanos; hasta cierto punto, naturalmente...

—¿Y entonces...?

—Bueno, él se fue a París. La verdad, yo pienso que la vida es como un camino, y por ese camino te acompañan familia, amigos, quien sea; con unos estás de acuerdo, con otros no. Luego te vas encontrando gentes, hay amores y cosas, ¿verdad?, y yo, pues yo tenía miles de novios.

—¿Cuándo tuviste relaciones con Alberti?

—Con Alberti fueron unos días, se puede decir.

—Sí. ¿Cuándo, en qué año?

—Pues después que acabé con Buñuel. Conocí al grupo de Alberti en una exposición de pintura iberoamericana y eso, en la que Federico García Lorca dio una conferencia. Ahí le conocí yo. Yo lo supe porque...

—Conociste a quién, ¿a Rafael o a...?

—Ahí conocí a todos. Supe que había esa conferencia y fui y le llevé un ramo de claveles a Federico, y luego me dijo que no había guardado ni un clavel, porque el recuerdo era más bonito que la flor, y qué sé yo. Y cuando le oí a Federico recitar, me dije: «Esto también lo hago yo.» Entonces me puse a escribir, y Alberti, que era el que me asesoraba, decía: «Se nota la influencia de Juan Ramón.» Y yo me decía: «¿Quién será Juan Ramón?» No sabía nada. Decía luego Alberti: «Es que la época, ese tono, está en el aire.» Por eso para mí fueron muy interesantes las relaciones con Buñuel, me sirvieron para conocer luego a la gente de la Residencia.

—¿Y nunca te contó nada Buñuel de la vida que hacían en la Residencia, Dalí y Federico, todos ellos?

—El no quería que los conociera. Moreno Villa quería ir un día a Toledo, donde tenía una casa, con un grupo de amigos, y me mandó una postal pidiéndome, en verso, que le permitiera a Buñuel que fuese con ellos a pasar unos días. Yo, pues, ¿qué permiso tenía que darle? Pues que fuera. Luis no quería, no le gustó que yo escribiera en verso.

—Y Buñuel, ¿cuándo empezó a interesarse por el cine?

—Pues cuando se fue a París, cuando conoció a Dalí.

—¿En España?

—No. En España, no. En España estudiaba. Luego, tres o cuatro veces nos íbamos a casar, y mi familia ni caso que hacía, y la suya, pues tampoco; tenían razón, además. Yo he pensado eso que te digo, cada uno va por su camino en la vida. Tú te vas encontrando gente en tu camino, ¿verdad? Pero cuando llega un momento, esas gentes que te han servido en tu formación o en lo que sea, esos conocidos, esa familia, esos amores (porque yo

tuve bastantes amores, ¿eh?), total, llega un momento en que los destinos se bifurcan, cada uno cumple el suyo, y llega el día en que éste tiene que irse para acá y éste para allá. Porque, lógicamente, pensándolo bien, piensa una luego: «Bueno, no nos convenía habernos casado, no. El tiene una manera de ser que...»

—Pero ¿cómo fueron vuestras relaciones?

—Nada. Un noviazgo a la española, que no te deja moverte, que era una cosa tremenda, pesada. Así era antes la vida, chico. No podías salir sola y tenías que...

—¿No fuisteis al cine juntos?

—Sí, pero con mi familia.

—¿Siempre con la familia?

—Siempre con la familia.

—¿Los besos a escondidas?

—Pues muy difícil, ¿sabes? Muy difícil. Y era una verdadera lata.

—¿Y él?

—Ah, pues yo me figuro que andaría por ahí con gentes. Digo yo.

—Tú no sabías, ni supiste nada, ni jamás se te ocurrió pensar en nada...

—Yo pensaba casarme con él, ¿no? Porque ésa era, además, una manera de salir de casa. Una manera airosa, ¿no? Decir: «Bueno, me caso, ya.» Pero, pensándolo bien, fíjate, era un error, el destino nos hizo un favor.

—Sí.

—Un error, porque yo tenía mi destino, soy de tipo aventurero; él, un tipo muy independiente, yo también. Nos unían varias cosas. Pues sí, queríamos entendernos, etcétera; pero, para mí, era la salida de casa, irme.

—¿Y os veíais todos los días?

—Pues todos los días que podíamos, en los cines. Ibamos al cine con la familia; venían mis hermanos, venía mi madre, o nos íbamos a bailar con amigas.

—Y a misa.

—No, a misa no.

—Tu familia era...

—Metida en misa, no. Nada de eso.

—Nada de misa.

—No, nada; nosotros, nada. Fíjate, cuando éramos pequeñas hicimos la comunión mi hermana y yo. Nos educábamos en un colegio francés, cómo se sienta uno a la mesa y esas cosas, todo muy social, muy correcto, muy superficial, barnices, todas las cosas elementales de geografía, para saber dónde queda París y

todas esas cosas, ¿no? Total, que luego..., esto..., bueno, ya no sé qué te iba a decir.

—Algo sobre la no religiosidad de tu familia, creo.

—Sí... No sé... Bueno, ya saldrá.

—¿Luis estuvo en tu boda con Manolo?

—No, él estaba en París. Yo creo que fue para mí una gran cosa captar a través de él el reflejo, digamos, del ambiente de la Residencia, con Federico y todas esas gentes. Porque, más o menos, si estás en un ambiente, este ambiente lo recoges y lo reflejas.

—¿Qué año te casaste?

—Yo me casé... Yo tenía treinta y... Esta nació el treinta y cinco, Paloma. El chico, el treinta y seis. Yo me casé el treinta y dos.

—Y Luis estaba en París.

—Sí, estaba en París. Yo le vi en París cuando pasé por allí. Siempre que sabían que yo estaba en París, ella me ponía un telegrama. Cuando yo dejé la Argentina, el que era allí embajador de España, Danvila creo que se llamaba, fue muy gracioso, porque nos recomendó al capitán y a toda la gente de un barco mercante que nos trajo, a otra escritora, Consuelo Berges, y a mí. Nos recomendó para que nos atendieran excepcionalmente, ¿verdad?, para que tuviéramos sitio de privilegio y nos presentaran a los cónsules españoles en Santos y en Brasil, y por ahí salieron a recibirnos a ella y a mí, casi se puede decir oficialmente; en fin, todo muy bien. Y cuando llegué a París, fíjate la sorpresa: Buñuel se entera que yo estoy allí, aunque yo no me carteaba con él ni nada de esto ya, y me invitó a ver sus películas *La edad de oro* y *Un perro andaluz*. Y cuando fui, estaba Danvila, el embajador. «Cómo, ¿usted aquí?» «Pues eso digo yo: ¿usted aquí? Porque yo soy amiga de éstos.» «Pero ¿desde cuándo?» Total, estaba allí un grupo, estaba, ya no me acuerdo...

—¿Y qué impresión te hizo ver de pronto al Buñuel que habías conocido como futuro ingeniero haciendo películas surrealistas?

—Pues, ¿sabes qué pasaba? Que ni yo misma me creía tampoco lo que vivía. Porque muchas veces me preguntaba: «¿Qué es esto que me está pasando?» Porque yo, por dondequiera que iba, levantaba polvaredas de éxito. Si quieres, te enseño ahora cientos de recortes... Yo me quedaba muy asombrada; unos banquetes que me dieron en Argentina, en... Unas cosas tan raras. Decía: «Bueno, ¿esto me pasa a mí?» Qué curioso, ¿verdad? Una se ha hecho escritora sin saberlo.

—Entonces no te extrañó que le pasara lo mismo a Buñuel.

—Exactamente. Claro que había una diferencia, a él su fami-

lia le ayudó con dinero, y a mí no. Yo me tuve que ganar la vida así, a pulso, ¿ves? A pulso. Jamás pedí nada.

—Y la familia de Luis...

—La madre le quería muchísimo. Era el hijo favorito, ¿verdad? Le ayudaba todo lo que podía. Murió el padre cuando él tenía unos veinte años, y la madre quedó con toda la fortuna, y a él le ayudó muchísimo. Muchísimo.

—Pero ¿eran de verdad muy ricos, o, en fin, de esas fortunas...?

—No, no, de verdad. Veraneaban a todo dar en San Sebastián; a él le compraban coche, le daban dinero, se fue a París con dinero y toda esa cosa. Es verdad que fue a buscar trabajo, cuando dijo: «Allá voy yo a ver dónde me coloco, en la Sociedad de Naciones o donde sea.» No sé qué pleito llevaba. Y luego a ver si nos casábamos y tal. Pero luego la vida, pues nos separó.

—Así que cuando se marchó a París todavía era novio tuyo...

—¡Ah, claro! Nosotros nos acabábamos de mudar a una casa que pagaba mi padre diecisiete mil pesetas. Antes habíamos vivido en la calle de Hermosilla diecisiete. Y era una casa espléndida, con artesonado, con portero de librea. Porque antes vivíamos en una casa que era de mi padre, en la calle Villanueva. Teníamos todo un piso, o sea, dos departamentos, otro piso abajo, qué sé yo. Pero luego nos mudamos a una muy lujosa. Y él todavía la vio; de allí salió. Y fíjate qué curioso, una prima de mi madre que nos acompañaba siempre, ¿verdad?, porque no me dejaban sola ni un momento, me dice: «Ya se ha ido.» Digo: «Sí. Y si yo fuera él, haría la del humo.» Y va y me dice: «¿Cómo la del humo?» «Sí, porque yo ya no volvería.» Fíjate tú cómo yo ya pensaba que si hubiese sido yo, hubiera hecho igual. En ese momento, claro, yo lo justificaba todo.

—¿Y rompisteis vuestras relaciones?

—Sí. El conoció a la que es ahora su mujer, que es una buena chica, sí. Después, ya en Madrid, cuando yo venía de la Argentina y toda esa cosa, nos volvimos también a ver. Yo ya había tenido otros amores. Me iba a casar con un argentino, pero a última hora tuve miedo de casarme y quedarme allí. Me volví. Ya él había pedido mi mano por carta a mis padres, y estaba dispuesto a ir donde yo quisiera; es entonces cuando yo conocí a Manolo. Por aquel tiempo yo tenía también relaciones con otro muchacho, en Madrid, que dejé, claro.

—¿Conociste a Manolo Altolaguirre en casa de León Sánchez Cuesta?

—No. A Manolo le conocí yo de una manera muy curiosa. Me

lo presentó Federico. A quien conocí en casa de León Sánchez fue a Cernuda.

—¿Ah, sí?

—Sí. Allí estaba colocado Luis Cernuda. Un poco antes de casarme. A Manolo lo conocí de una manera muy curiosa: entré un día a la «Granja El Henar», y entonces, allí, a la entrada, en una mesa..., yo iba a mi grupo, un grupo de vanguardia, y a la entrada estaban Federico y Manolo. A mí me habían hablado de Manolo en París. Vicens, ¿verdad? En su librería, donde estaba colocada la hermana de Jeannette. Muy simpática. Y ya entonces me hablaron de él, de Manolo. Pero no le conocía. Yo di conferencias sobre poesía y todo eso en la Argentina, pero no tenía libros ni conocía más que a un grupo pequeño: a Lorca, a Alberti, ¿verdad?, que me escribían unas cartas preciosas y toda esa cosa, bueno. Y muy poéticas. Todo se perdió. Y también se perdieron, en un banco, cartas de Federico, y dibujos. Todo eso lo he perdido en un banco, ¡fíjate!

—¿Cómo en un banco?

—Sí. En una caja fuerte.

—Pero ¿dónde está?

—Pues ¡vaya usted a saber! ¡Vaya usted a saber qué habrán hecho! Cosas. Bueno. En el Banco Central.

—Pero, mujer, el Banco Central sigue existiendo.

—Pero saquearon todas las cosas que había dentro, Max, cuando la guerra. No quedó nada. Ahí tengo las llaves. ¿Y qué? ¿Dónde estará?

—¿No intentaste buscar ahora que volviste a Madrid?

—Pues no, pero ahora que vuelvo me voy a llevar las llaves a ver si..., ¿verdad? Porque son cosas, fíjate, cartas amorosas que yo tenía, y, además..., ¿cómo se puede llevar nadie esas cosas?

—¿Cartas de Rafael?

—También tenía cartas muy bonitas de Rafael.

—¿Con Buñuel no tuviste correspondencia?

—Sí, pero poco. Cuando se iba en verano unos días, me escribía.

—¿Y no conservas nada de eso?

—No, no tengo nada. Todo se lo devolví.

—Guillermo de Torre dice ahora en un artículo que Buñuel colaboraba en *La Gaceta Literaria*. Yo no me acuerdo para nada de lo que pudo escribir allí, entonces. Que dirigió la página de cine es otra cosa.

—El hacía poemas. Un poema que se llamaba *Instrumentación,* que luego lo volvía a corregir y yo se lo pasaba a limpio. El entonces quería hacer poesía, ¿ves? Lo que yo no pensaba es

BIBLIOTECA HUMANITAS

que sería yo quien la haría después. Porque él sí, eso quería. Toda esa poesía moderna y qué sé yo.

—¿Y de eso tampoco tienes nada?

—No, nada, no tengo nada, nada de nada de nada. Y las demás cosas se perdieron en ese banco, fíjate. ¿Qué cosa, no?

—Pues yo no creo que lo hayas perdido.

—Yo voy a ver si las recupero, por lo menos algunas cosas. Pues a Manolo lo conocí como te digo: entré en la Granja y estaba con Federico en una mesa. Federico me vio; ya nos conocíamos, claro. «Hola, no sé qué», y me lo presentó. Luego resultó que ya no volví a mi casa nunca. Sólo he vuelto a casa en este último viaje. Nunca más volví con la familia. Entonces, yo, emancipada del todo, me fui a un hotel, Dardé se llamaba, que me habían recomendado en la Librería Española, en París, donde yo recogía mis cartas. Porque Vicens era muy amigo mío. Murió Vicens, creo.

—En Pekín. Gran tipo.

—Delicioso, Vicens. Yo iba allí a recoger mi correspondencia, y por eso conocía a la hermana de Jeannette. Bueno, pues me lo presentó Federico. Resultó que vivía en mi mismo hotel, pero yo no lo sabía. Se alojaba en el mismo hotel que yo.

—Pero ¿cómo?, ¿dónde?

—En el hotel Dardé, en Madrid.

—Ah, ya.

—Un hotel muy barato. Se alquilaban habitaciones por cinco pesetas, y luego comías, claro, donde fuese, aunque allí, si querías, había restaurante también, y eso. Y fíjate qué curioso, me lo acababan de presentar. Yo tenía que recoger correspondencia en Correos, en lista de Correos. «¿Adónde vas?», dijo. «Pues yo voy a lista de Correos.» «Ah, pues te acompañamos.» Entonces me acompañaron Manolo y Federico, y luego nos fuimos a la verbena de San Juan después de recoger mi correspondencia. Y al día siguiente o a los dos días, a mí me habían presentado en la tertulia de Valle-Inclán, que era muy amigo mío, a un tipo que me caía regordo; se parecía algo a Manolo en el tipo, pero no logro acordarme de quién era. Me cayó así, pesado; un tipo estúpido, de esos que se hacen chistosos sin venir a cuento. Y entonces, estando yo en el *comptoir,* hablando por teléfono, en el hotel, entró Manolo, y yo lo confundí con el otro; me saludó, y yo como si no lo viera; el tío me saludaba, y yo, nada; y Manolo otra vez; y, ya en vista de que no le hacía caso, cogió y tomó el ascensor. Y cuando se volvió de espaldas, dije: «¡Uy, ése es el Altolaguirre!» Entonces le dejé una nota diciéndole: «Perdón, te he confundido con otra gente.» Y luego me decía el tipo del *comptoir*: «Vaya, que no quería usted saludar a ese se-

ñor.» Pero no, no fue así, porque yo pregunté: «Pero ése, ¿quién es?» «Ese es Altolaguirre.» «Uy, ¡qué metedura de pata! ¡Qué horror!» Y así conocí yo a Manolo. Y después, éste... (Señala el piso alto en el que encontró muerto, en la puerta del baño, a Luis Cernuda.) Estaba yo en Madrid cuando Buñuel llegó a dar una de sus películas primeras. Yo le vendí localidades, le ayudé a vender. Nos reunimos en el café, toda esa cosa. Entonces se dio cuenta de que Manolo andaba detrás de mí, ¿verdad? Y me dijo: «No tiene ni un real», y qué sé yo. «No importa, ya trabajaremos», le contesté. Yo tenía mi familia, pero no; y luego, mira, hicimos la imprenta y nos iba muy bien. Primero las pasamos, bueno, negras.

—Me acuerdo. Yo estuve en tu boda.

—Negras. Horrible. Con el dinero que yo había ganado en la Argentina y toda esa cosa, pues ya, mi madre me regaló unas camas, y qué sé yo. Y luego llegó el chico, y por falta de asistencia médica lo perdí. Me llevaron en una ambulancia dándome vueltas por todo Madrid con conato de asfixia. Fíjate que el trauma todavía lo tengo. De repente voy en un coche y oigo ese... Entonces han descubierto que es un trauma que yo arrastro, y el trauma es esto, la ambulancia, la asfixia, el niño que no va a nacer, que no puede nacer porque, además, me mandaron a un medicucho ahí, y gracias a ese medicucho que estaba en Maternidad, que era donde todas las prostitutas tenían sus hijos, ¿verdad? Ahí, por fin, me atendieron. Estaba Torreblanco; me salvó la vida, pero el niño murió. Y Concha Albornoz se quedó allí conmigo en la habitación. Y como aquello dependía de Justicia, del Ministerio de Justicia, y su padre era ministro entonces, pues ya me apartaron. Cuando llegué allí me trataban a patadas, como si fuera una cualquiera; pero empezó a desfilar todo el mundo: Lorca, los otros, y qué sé yo... Vicente Aleixandre... Bueno, una cosa tremenda. Pero yo, fíjate, perdí el chico. Y pedí un lápiz para escribir, en seguida, a las veinticuatro horas, pues ya estaba yo... Me pegaba cada desmayada horrible, porque me habían vaciado, vaya, me habían dejado sin sangre; estaba como el papel, blanca. Llegó días después Federico a casa, y nos regaló un palco para ir a ver *Bodas de sangre.* Estábamos con no me acuerdo quién, y cuando terminó la función, yo estaba que me iba a desmayar, y, en efecto, me tuvieron que sacar en brazos a un coche porque ya perdía el conocimiento. En la casa me desmayaba; hasta que me fui recuperando poco a poco. Bueno, esas cosas que pasa uno. Y luego, ahora, en España, cuando llegué, que iba yo en el coche de mis hermanas, con el chófer y eso, pasó una ambulancia. Yo me acordé y me dije: «¡Uy!» Claro, yo no dije nada, porque tampoco iba a amargarle la vida a nadie

ni le iba a contar nada al chófer; pero, oye, acordándome. Manolo venía en la ambulancia conmigo, a Maternidad, donde iba toda la gente que no... Pero ¡qué cosas más dramáticas, más horribles, pasa uno a veces! ¿Verdad? Y así es la cosa.

* * *

Coyoacán, casa que fue de Manolo, donde murió Luis Cernuda, donde vive Concha. Al fondo del jardín, la casa grande donde vive Paloma, su marido—a quien no conozco—y sus cuatro hijos. El mayor, de quince años, está enorme. De veras, la Humanidad crece de tamaño.

Concha tiene setenta años, y el mismo humor y empuje de siempre, a pesar de la ciática. Los kilos se le han bajado a las posaderas y a las piernas. La vejez le sienta bien a la larga: está menos fea. Tan atropellada como siempre.

Para ella, Luis es Cernuda y no Buñuel, lo que motivó una divertida equivocación cuando, por teléfono, hace ocho días, le pregunté: «¿Tú fuiste novia de Luis?» «¡Qué barbaridad! No.» Y luego: «Le conocí en casa de Sánchez Cuesta, donde trabajaba. Bueno, le había colocado para que ganara algún dinero. Fue testigo de nuestra boda.» «No, mujer, no. Te hablo de Buñuel.» «¡Ah! Claro. Sí. Cinco o seis años.»

Es una fuente, un chorro.

—Estos libros me los compró Manolo en La Lagunilla. Y este cuadro. Porque con este retrato de sor Juana me gustaban mucho estos libros alrededor, como fondo. Hacen bien, ¿no?

Sí, hacen bien. Los demás libros son los que tenía Manolo en Villalongín, con María Luisa Gómez Mena, la innombrable aquí.

—No los quisieron enterrar juntos. Porque en España sólo vale un matrimonio. Allí están, pasando el Puente de Segovia. Yo no fui. Paloma sí ha ido. Me lo pronosticaron todo, ya en Londres, en las líneas de la mano. «No se fíe de este hombre.» Y ya ves. «Viajará usted mucho.» ¿Yo? ¡Vamos! Vine a comprar una máquina para la imprenta y me vuelvo a Madrid. Dirán lo que dirán, pero el negocio marchaba bien. Al fin y al cabo, yo tenía que velar por mi hija. Un primo de Moreno Villa había metido medio millón en la imprenta. También me dijeron que el dinero que tenía vendría de Cuba. Y ya ves.

¡Ay, Manolo! Tan bueno, que se vendió—a gusto—por sacarlos adelante. Porque si fea era Concha, horrible María Luisa. Pero, por lo menos, «aquí sé lo que es una mujer». Debió de saberlo al principio con Concha, que no era ninguna niña (tenía treinta y cuatro años cuando se casó). Pero la muerte del niño,

primero; el nacimiento de Paloma, después, la llevaron a obligar al bueno de Manolo a costear por las afueras. Y no era hombre de aventuras más que tipográficas.

Subo a ver el lugar donde encontraron a Cernuda muerto.

—No nos hablábamos.

[Lo comprendo.]

—Sólo con Paloma. Dejó dinero y libros en Estados Unidos. Se habrán perdido.

SEÑORA DE JIMÉNEZ FRAUD

—Federico llegó a la Residencia el dieciséis. Venía recomendado por Fernando de los Ríos, y Alberto vino a decirme: «Ha venido un chico muy simpático. Vino recomendado por Fernando de los Ríos.» Yo me he reído mucho porque le pregunté que qué era su padre, y me dijo: «Nada. Nada más que rico.»

—¿Y cómo recuerda usted a Luis Buñuel cuando estaba en la Residencia?

—Corriendo.

—¿Y boxeando?

—No, no lo he visto boxear; pero siempre andando, siempre corriendo, deprisa, cogiendo el tranvía, siempre corriendo.

—¿Y de su amistad con Dalí?

—No recuerdo nada especial. Yo vivía bastante apartada. Pero había algunos residentes, que venían a casa, que eran más sociales, entre ellos Dalí, que venía a mi casa muchas veces, cosa que luego me ha parecido extraña. Porque una vez lo encontré en mi casa una mañana, sentado en la sala, que era, aquella sala, lo más contrario a sus cosas surrealistas. Era una más bien romántica, no sé, como una sala de campo, bien puesta; y sentado allí lo vi un día. Entré y lo encontré sentado en una butaca, y le pregunté: «Pero, Salvador, ¿qué hace usted aquí?» «Es que me gusta mucho el ambiente de esta sala», me dijo. Es una cosa que no he comprendido todavía cómo le podía gustar, con aquel modo de ser que ya empezaba a tener. En aquel tiempo, la Residencia tuvo mucha importancia y mucha influencia, más influencia de lo que la gente cree, más influencia, tal vez, por ejemplo, que *Revista de Occidente*. Esa libertad que había en la Residencia se ha reflejado enormemente en la obra de todos nosotros, y creo que en eso la Residencia ha jugado un papel fenomenal, porque además en Madrid estaba lo mejor.

—Me gusta mucho oírselo decir.

—Además, la verdad es que allí conocimos a todo el mundo: conocimos a Montherlant, conocimos a Valéry, conocimos a mil gentes fundamentales.

—Era una cosa mucho más cosmopolita que lo de la *Revista*. Pero Ortega nunca faltaba a ninguna de nuestras cosas.

—Sí; además, la *Revista* era una cosa más pequeña, limitada a menos gente.

—La *Revista* iba todos los domingos por la mañana a la Residencia; iba Ortega, y las gentes que no querían ir a la *Revista* iban a la Residencia a ver a Ortega.

—¿Como quién, por ejemplo?

—No sé quién le diré; pero yo sé que mucha gente que no iba a las reuniones de la *Revista* sabía que Ortega llegaba todas las mañanas, los domingos, a las once, a mi casa. Digo mi casa porque ésa era mi casa; pero allí las mujeres estábamos excluidas, y no había más que hombres. Estaban desde las once u once y media, hasta las doce y media, un grupo grande, porque sabían que se podían encontrar allí con Ortega. Y eso pasó durante todos los años que hemos vivido en la Residencia. Déjeme ver: me casé en el año dieciséis, y tres o cuatro años después fuimos a la Residencia; debemos de habernos mudado el año veinte o el veintiuno. Y desde entonces hasta el treinta y seis (pues son casi dieciséis años, ¿no?), todos los domingos estaba Ortega allí, y la gente iba a verle. Pero todos eran mayores; yo no vi gente joven como Dalí; ésos no pasaban por allí los domingos por la mañana.

—¿Iba el grupo de Azaña?

—No. Pero conocíamos muy bien a Azaña, tan bien que Alberto le pidió la traducción de *La Biblia en España,* que está muy bien hecha.

—Extraordinaria. Pero de Buñuel, ¿no puede decir o contarme absolutamente ninguna anécdota?

—Alguna sí, ya, pero de segunda o de tercera mano, que venían, que contaban... ¡Oh, sí! Este, ¿cómo se llamaba, cómo se llama? Ya sé, está en San Sebastián. Navás. Navás venía más a casa, y de Navás me acuerdo muy bien una vez, porque cuando estuvo Marinetti a dar una conferencia, Navás se contagió de Marinetti, y me dijo Alberto una noche: «Si quieres venir esta noche a la sala, te vas a reír.» Navás estaba; inventó unos versos muy graciosos imitando a Marinetti. Un gran éxito. Tan buenos chicos. Pero no sé, porque Navás venía bastante a la casa.

—¿En qué año fue eso de Marinetti?

—No se lo puedo decir ahora, pero tengo la firma de Mari-

netti en el álbum. Sí, tengo un álbum; bueno, mío no, de mi hija. El álbum de mi hija lo empezó Max Jacob, y porque dijo un día en casa cuando estaba con nosotros: «¡Qué pena que ya las señoritas no tengan álbumes como antes!» Y entonces Alberto salió, compró uno y lo trajo, pero era bastante caro. Lo empezó Max Jacob, con el dibujo de Moreno Villa. Mi hija tiene un álbum; ahora le voy a enseñar el álbum de mi hija.

JOSÉ GAOS

—¿Cuándo conociste a Luis?

—Pues debió de ser en los últimos meses de mil novecientos veintiuno, recién llegado yo a Madrid para seguir los estudios de Filosofía. Yo tenía la idea de entrar a la Residencia de Estudiantes, pero no lo pude lograr. Don Alberto Jiménez Fraud me invitó a que fuera por allí cuando quisiera, y uno de los días que fui y comí allí, lo vi por primera vez. Estábamos ya comiendo todos, los residentes y los invitados, y de pronto entró una pareja de aquellos con quienes estaba—que me parece que uno de ellos era Centeno—. Me dicen: «Esos son Luis Buñuel y Dalí.» Se distinguían porque Buñuel iba en mangas de camisa y con sandalias, y Dalí llevaba una melena y una barba como las que llevan los jóvenes ahora, y una capa de estudiante de Coimbra. Entraron causando cierta sensación en los comensales, y en una mesa les esperaba algo que les parecía a todos los demás una extravagancia: una gran ensalada, porque entonces estaban en plan vegetariano.

—Y rábanos.

—Rábanos, sí, rábanos. Una ensalada con rábanos. Desde luego, yo no tenía idea entonces de quiénes eran, y mucho menos de quiénes acabarían siendo.

—Tampoco ellos tenían idea de lo que iban a ser.

—Claro. La impresión fue tanta, que todavía tengo una imagen muy plástica del comedor, de la entrada que hicieron y del aspecto que tenían. Después nos debimos de hacer amigos, pues en el grupo de estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras, muchos residentes de los dos últimos años de la carrera de las distintas secciones: Historia, Filosofía y Letras, fraternizábamos, nos relacionábamos mucho porque éramos muy pocos. En el año segundo estaban Zubiri, Dámaso Alonso, García Lorca, creo.

En el primero de Filosofía, pues, los compañeros que tuve en ese año ni uno sólo perseveraron en la Filosofía; la mayoría están de doctores en Estados Unidos: Centeno, Casalduero, Sespruger, María Monzón... Jimena Menéndez Pidal, la hija de don Ramón, estudió Filosofía con nosotros en ese primer grupo. En Historia estaba Juan Chabás; todos muy amigos. Pero no recuerdo qué es lo que estudiaba realmente Buñuel entonces.

—Buñuel llegó a Madrid para estudiar ingeniero agrónomo.

—Sí, sí, ahora recuerdo.

—Y sencillamente no pudo aprobar el ingreso en la Escuela.

—Sí, pero no estudiaba Filosofía y Letras. Era amigo...

—Pues sí estudió Filosofía y Letras. Así es nuestra memoria...

—Yo no recuerdo bien si apareció por allí; por las clases de Filosofía, no. Yo no sé si iba a algunas de las otras. Yo no recuerdo así, con detalle, sino que nos vimos en la Residencia de Estudiantes más de una vez, y en la misma Facultad estoy seguro de que también. En fin. El que verdaderamente tenía una personalidad sobresaliente era Federico García Lorca. No cabe la menor duda. Que estaba entonces en trance de descubrir a los pregongorinos y los gongorinos menores, porque no hablaba más que de eso. Me acuerdo que un día nos encontramos en un tranvía, camino de la Facultad, y todo el tiempo fue hablándome de estas lecturas y me recitó cosas de Soto de Rojas, Sotomayor... Ese año fue el de la aparición de Dadá en España, en Madrid. Sería la primavera del veintidós. Porque el curso era de finales del veintiuno, que, como te he dicho, es cuando empecé a conocer a estas gentes, y siguió todo el veintidós. Que es cuando hicieron aquella famosa sesión, en el Teatro de la Princesa, en que dijeron e hicieron tantas barbaridades y que no sé cómo pudieron conseguir de la Guerrero...

—¿Qué clase de barbaridades?

—Pues verbales y de actuación escénica. Desde el escenario se metieron con el público, y yo creo que también dijeron cosas de tipo medio clownesco, y es donde César González Ruano, que entonces era de ese grupo, y que acabó luego en fascista, paseándose por el proscenio dijo aquello de que «Cervantes era seguro que era manco, porque escribía con los pies». Bueno, el público se indignó de tal manera, que en vez de tomarlo con humor lo tomó de la peor manera y les tiraron las butacas al escenario. Y por la misma época fue la exposición en que tomó parte Dalí.

—Los Ibéricos.

—Sí, no me acuerdo. Exposición en la que figuraba en el catálogo, como último de los cuadros de Dalí, un desnudo de mujer. Y estaba en el fondo de la última de las salas. Y cuando las

buenas gentes, los buenos burgueses que iban a ver la exposición, se encontraban frente al cuadro que correspondía a ese nombre y que era un corcho grande, de esos de redes, la irritación era tal, que realmente se pegaban las gentes que lo defendían contra las otras. Una de las víctimas de esa irritación fue mi hermano Carlos, al que le dieron un paraguazo... Es la misma época en que entró Debussy en Madrid. Y también hubo grandes batallas por causa de Debussy. Un poco de todo eso está en *Musicalia,* de Ortega. *Musicalia* es un eco de esas batallas por la introducción de la que por entonces pasaba por ser música moderna, absolutamente inasequible al vulgo.

—¿Tú no te acuerdas que nosotros sí conocíamos a Debussy, por nuestra tertulia de casa de Querol?

—Claro, claro. Nosotros empezamos a conocerlo muy pronto por esa amistad con Querol.

—Y por los artículos de Salazar en *España.*

—Sí. Por lo que a mí personalmente respecta, la iniciación en el arte moderno de entonces la debo a los artículos de *España.* Canedo para la literatura, Juan de la Encina para la pintura, y Adolfo Salazar para la música, ¿verdad?

—Sí. Toda nuestra generación diría lo mismo.

—Y después que terminé los estudios en Madrid, perdí el contacto con casi todos ellos. Porque estuve en Valencia los años... Yo terminé la carrera exactamente el veintisiete de septiembre de mil novecientos veintitrés, el día en que se proclamó la dictadura de Primo de Rivera.

—Fue el trece.

—¿El trece?

—Es decir, el trece de septiembre del veintitrés.

—A la salida de mi examen de licenciatura, como a las seis de la tarde, me encontré con las piquetes en la plaza aquella que había junto a la de San Bernardo. ¿Cómo se llamaba? ¿Qué plaza había al lado de la Facultad de San Bernardo?

—¿Cuál? ¿Santo Domingo?

—Por detrás.

—Sí.

—Bueno, pues ahí estaba un piquete proclamando la dictadura, leyendo el bando. Fue entonces cuando me fui para Valencia, y ya no regresé a Madrid en cinco años. Estuve un año en Montpellier, porque Primo de Rivera suprimió las oposiciones a cátedras hasta el veintiocho, y ya no tuve más relación con la mayoría de los amigos. No sé cuándo volví a ver a Buñuel. De todas maneras, la camaradería fue tal, que siempre nos hemos tratado de tú. Yo creo que la primera vez que volví a verlo fue en París, ya en plena guerra; si no lo vi alguna vez en la Casa de

las Flores. Sí, porque los años que viví en la Casa de las Flores, en el piso de arriba vivía Neruda; yo no sé si era cónsul de Chile o estaba ahí por sus cosas, pero a la casa de Neruda sí iban todos ellos. Yo me he encontrado allí más de una vez con García Lorca y con Neruda, a quien entonces traté poco, y seguramente con Luis. Pero en París nos vimos bastante, todo aquel año treinta y ocho que yo estuve allí; pero no entramos en una relación mayor. Y luego me lo volví a encontrar aquí, en México. Me acuerdo que me lo encontré en la calle; nos entretuvimos hablando, y le digo: «Bueno, te has convertido ya en una de las figuras internacionales de nuestro tiempo, ¿verdad?» Acababa de estrenar *Los olvidados*, su enorme éxito. Ya después casi no lo he visto. Así que la relación mía con él es toda de juventud.

—¿Tú qué opinas referente a todo eso? Todas estas escuelas artísticas, el corcho de Dalí, todo eso, ¿qué representa para ti? ¿Cómo te explicas que, efectivamente, para unas gentes, pueda ser aceptado ese corcho como obra de arte?

—¡Ah, no! Yo no creo que fuera aceptado como una obra de arte. Yo creo que Dalí era ya entonces el mistificador que después se ha revelado; y, viéndolo retrospectivamente, ya entonces quizá parecía una broma. Pero ahora no me cabe la menor duda de que había una cantidad considerable de broma y de ganas de fastidiar y de irritar al buen burgués corriente y moliente. Empezando por la vestimenta, ¿verdad? Eran ganas de llamar la atención. Cada uno a su manera, porque yo creo que Buñuel andaba entonces así porque tenía cierta presunción de atleta, de vuelta a la Naturaleza o cosa por el estilo. Y Dalí andaba con aquella capa extravagante de Coimbra y aquella barba y aquella melena por lo mismo que ahora se deja esos bigotes y dice las cosas que dice. Me parece que todo esto, el cuadro de Dalí y otras extravagancias por el estilo, pertenecen a la línea de Dadá. En España fueron una imitación, un reflejo, un eco, o como quieras decirlo, de lo francés. Donde nunca estuve, y no sé qué relación podía haber entre lo uno y lo otro, si es que existía, era en Pombo. Gómez de la Serna estuvo muy unido a este tipo de movimientos en su iniciación. Yo a Ramón no lo conocí ni lo traté hasta que ya empecé a ir regularmente a la tertulia de la *Revista de Occidente,* en donde después lo vi y hable mucho con él. Porque Gómez de la Serna fue un poco como el maestro de las jóvenes generaciones de esas de vanguardia; en todos los aspectos. Entró en la literatura mucho antes, por el año cuatro o cinco, pero para esos años del veintiuno era, me parece, la gran figura que presidía un poco todo aquello.

—Bueno, tú no te acordarás, pero hacia el año diecisiete o die-

"Explicar la razón humana por lo irracional del hombre". Esto
es lo dominante de la época contemporánea

ciocho leímos nosotros a Ramón en Las Arenas: leímos *Senos*, *El circo*...

—Sí, sí, leíamos todas las greguerías. Como que todo eso se publicó en Valencia. Las primeras ediciones de estos libros de Ramón las hacía la Editorial Prometeo, cuando cambió de nombre de Sempere a Prometeo. Yo me acuerdo muy bien del tomo de las greguerías, que estaba encuadernado en una especie de encuadrillado negro y blanco, ¿te acuerdas? Algo así como un damero, un tablero de ajedrez. Entonces, claro, tenía una cierta precedencia cronológica y auténtica fundada en la edad sobre nosotros, las gentes que teníamos veintiún años el año veintiuno. Vamos con el siglo. Ramón era muy poco anterior, y tenía, por tanto, unos cuantos años más. Tampoco muchos.

—Dice que nació el noventa, pero tenía dos o tres años más. Pero volvamos a lo nuestro: ¿no crees que el surrealismo señala un cambio fundamental—la victoria del irracionalismo—cuando el cubismo y el futurismo eran, al contrario, el fin natural del racionalismo del diecinueve?

—Es que el siglo veinte, que a ti te parece que inaugura una época nueva, me parece a mí un epígono o una manifestación más de algo que domina, desde la base, todo el siglo diecinueve, y que es el antropologismo. Intento perfectamente contrario al de la Edad Moderna. La Edad Moderna es el racionalismo, intento de explicar la realidad toda por medio de la razón, desde Descartes hasta Hegel. La reacción contraria es el antropologismo, el intento de explicar la razón humana por lo irracional del hombre. Sea la irracionalidad biológica, en Darwin; la irracionalidad psicológica, en el psicoanálisis; la irracionalidad de la vida material, puramente material, que explica Marx. Todas las grandes novedades del siglo diecinueve son antropologismo: explicar la razón por lo irracional, intento contrario al de la Edad Moderna. Y de ahí el irracionalismo. Lo mismo pasa después con el existencialismo, que es otra manifestación de ésas. Y una manifestación última, especie de florescencia de último extremo, creo que es el superrealismo y todas estas formas de arte literario, poético, plástico, de nuestros días, que son ininteligibles porque renuncian precisamente a la inteligibilidad que da la razón. Primera complicación. Porque parece que tiene sus raíces en el diecinueve. A mí me parece que eso es lo dominante de la época contemporánea; pero, según esa primera complicación, es lo contrario: la tecnología es una forma de racionalización, evidentemente, y, en la medida en que se va apoderando de todo, va tecnificando la existencia entera, y se puede hablar de tecnocracia en un sentido amplísimo, y es algo contrario a ese progreso de las cosas irracionales. De suerte que yo me preguntaría: la

prolongación del irracionalismo del siglo diecinueve en nuestros días y en el futuro inmediato previsible, ¿es por simple inercia de esa innovación del siglo diecinueve o empieza a ser una reacción contra la tecnificación y la tecnocracia? ¿O es una motivación nueva para prolongar algo que en el siglo diecinueve, evidentemente, se debió a otras causas? Estas son las dos cosas que debíamos repensar, a ver si ello permite situar la obra de Buñuel en un contexto histórico muy amplio. Porque yo creo que es ahí donde hay que verla.

—Exactamente.

—Y eso es seguro que no lo ha hecho un solo crítico del cine de Buñuel hasta ahora.

—No, ni del cine ni del... Yo lo plantearía así: primero tenemos el cine como técnica. El cine en sí es ya un elemento nuevo, y además, biográficamente, exactamente de nuestra edad. Acuérdate del verso de Rafael. Ahora bien, el cine ha sufrido esas dos influencias de que tú hablas.

—Sí.

—Mucho mayor la influencia del racionalismo, del viejo racionalismo y de la subliteratura, es decir, del folletín. Pero, al mismo tiempo, podría también decirse que el cine empieza siendo más bien irracional. Es decir, las películas de Meliès, las primeras películas, las de principios de siglo, ya son películas de un mundo inventado, del hombre en la Luna, etc. Y, por otro lado, el melodrama, la subliteratura que lo invade todo...

—O la incongruencia que llega a su máximo en los hermanos Marx, pero de la que hay muchas cosas ya en Max Linder.

—Sí, es igual. Ya están los dos elementos metidos en el cine.

—Mira, a las épocas históricas les pasa un poco lo que a los individuos humanos, son muy complicadas, son complejas, hay contrarios. Así como la mala psicología es la que hace hombres de una pieza en los que, como en el folletín, lo malo es malo y lo bueno es bueno, también incluso en los buenos historiadores hay una cierta tendencia a simplificar lo que se puede llamar el alma de la época, de un período, de una cultura... En el barroco, todo es barroco; en el Renacimiento, todo es renacentista. Es un error mayúsculo. Las colectividades son mucho más complejas todavía que las almas individuales. No existe época en que no haya dos o tres corrientes completamente contrarias e interferencias en reacción, etcétera. Y las de nuestro tiempo se ven bastante bien. Hay ese irracionalismo, pero hay, al mismo tiempo, ese racionalismo peculiar de la técnica, y, después, ese otro que acabas de señalar que no es una cosa ni otra: lo que podríamos llamar el vulgarismo, que es una especie de degeneración del romanticismo o cosa por el estilo; no sé. Bueno, de todas

esas cosas, tú comprenderás que ningún fenómeno importante de nuestros días me parece a mí, concretamente, el caso de Buñuel, como no lo veas influido un poco por todo eso. Quizá, más que nada, porque el cine tiene unas aspiraciones artísticas que no puede realizar ni lograr sino por medio de una instrumentación técnica cuyo volumen lo hace al mismo tiempo víctima del capitalismo.

—Es una industria.

—Claro. El cine es por eso un fenómeno particularmente apto para estudiar todas las corrientes de nuestro tiempo. Unas le entran por el lado de los directores con genio artístico, como Buñuel; y otras, por el de su carácter industrial, de un tamaño monumental.

—Y lo más seguro es que ninguna de las dos tendencias acabará venciendo, que seguirán coexistiendo.

—Deformándose. Porque mira, esto a lo que más se parece es a una sinfonía, ¿verdad? Aparece un tema, se mezcla con otro, sigue o siguen, se pueden perseguir, y no hay victorias absolutas ni derrotas definitivas. Es decir, las cosas se extienden todavía muy lentamente cuando parecen llegar a desaparecer del todo, así como empiezan mucho antes de que se vean; y cuando se ven, están ya muy crecidas, adultas, ¿no? Este irracionalismo, que ahora en nuestro tiempo salta a los ojos, el siglo diecinueve no tuvo casi conciencia de él. Es el veinte el que cobra conciencia de que en el diecinueve lo fundamental fue eso. El siglo diecinueve mismo no lo vio porque el positivismo estaba un poco embobado con la idea de una prolongación del racionalismo del dieciocho.

—Bueno, y en el dieciocho también hay...

—En el dieciocho pasa igual; el dieciocho, que pasa por ser la gran época del puro racionalismo. Si empiezas a hurgar en los llamados «prerrománticos», resulta que el prerromanticismo casi empieza con el siglo o poco después, al mismo tiempo que se prolonga el racionalismo. Y tienes el fenómeno de que, por ejemplo, Lanson hace ver cómo en las cartas de madame Dudefant se pasa del predominio del racionalismo al del sentimentalismo. Era una señora que escribió mucho y estuvo relacionada con los enciclopedistas: tenía una correspondencia muy abundante; en esa correspondencia se puede seguir esa evolución perfectamente. La visión del dieciocho como el siglo del puro racionalismo es absurda. Bastaría una sola prueba en contra: un siglo que ha producido *Manon* comprenderás que no puede ser el siglo del racionalismo. Una novela tan locamente romántica. El *Werther* mismo.

—El *Werther* es de mucho después.

—Pero de todas maneras es un fenómeno de finales del siglo, ¿no? Es un fenómeno de principios del diecinueve. Date cuenta de que Goethe muere a los ochenta años, el año treinta y nueve. Es una visión absurda del siglo dieciocho pensar que es el siglo de una Ilustración puramente racionalista.

—Bueno, pero ¿tú crees que Calderón, en el siglo diecisiete, era un hombre racional?

—Bueno, también el dieciocho es el siglo de Descartes, por un lado, y el de Hobbes, y el de Milton, y el de Calderón, y el de Corneille, y el de Pascal... Ahora, conjuga todo esto. No, mira, lo mejor es hacer una cosa, como el subtítulo aquel de Azorín: «Razón social del romanticismo en España.» Pues bien, la razón social del siglo diecisiete es: «Hobbes, Milton y Cía.» En cualquier otro país es igual. Gracián y Calderón son contemporáneos. Pero, fuera del culteranismo, ¿qué tienen de común mentalmente? Nada. El alegorismo teológico. *El Criticón,* una novela de alegorías. Pero ¿qué tiene de común ese alegorismo con la filosofía que encierra, un laicismo que llama la atención? ¿Cómo es posible que un jesuita haya podido escribir un libro en el que no hay la menor alusión al más allá?

—Tal vez porque otro aragonés, Buñuel, que se proclama ateo, sólo se interesa por el más allá. Y siempre en función de valores morales.

—La de Gracián es una ética absolutamente inmanentista. Bueno, tuvo que acabar pensando en marcharse de la Compañía, y no pudo; pero, de todas maneras..., ¡al mismo tiempo que Calderón! Y los individuos representativos de muchas de esas cosas se conjugan. Algunos son muy unilaterales; pero otros, no. Y a Buñuel le pasa lo mismo, es una mezcla de dos o tres cosas. Y la manera mejor de presentar su obra es como un centro de unificación o de síntesis, un foco de convergencia, no sé. Es decir, de estas grandes potencias de nuestro tiempo, yo creo que ésa es la salida... Sin darse cuenta.

—Y aun dándose cuenta. Hay películas de Buñuel claramente ambivalentes. *Subida al cielo,* por ejemplo...

—Es una película evidentemente dirigida al gran público, en la que tuvo un gran éxito. Yo la vi en un cine popular porque se me había escapado en el estreno, allá por Santa María la Redonda. Y al mismo tiempo tiene su escena, su sueño; esa película, ciertamente, es muy representativa de este conflicto o de esta conjunción de instancias históricas.

—Y de lo absurdo de nuestro tiempo. Y tal vez de lo absurdo de cualquier tiempo. No creo que jamás el hombre se haya destacado por su racionalismo estricto.

—No. La mejor frase que sobre el hombre hay es de Hostos.

En un discurso que don Antonio Caso llama algo así como «La carta moral de la América española», Hostos dice... No me acuerdo exactamente de la frase, que está estupendamente bien articulada, pero la idea es ésta: «El enorme trabajo que cuesta hacer razonable al único animal racional que hay.» Merece la pena que la reproduzcas al pie de la letra si te interesa en un cierto momento, porque está hecha con mucho garbo. Es una frase corta, pero estupenda.

RAFAEL MARTÍNEZ NADAL

—Cuéntame cómo conociste a Federico y qué influencia tuvo sobre todos vosotros.

—Yo no era residente. Yo no participaba de lleno dentro del grupo de los residentes. Yo era, hasta cierto punto, un *outsider* en la Residencia. Conocí a Federico en casa de los García Ascot. Luego fui dos o tres veces invitado por Federico a la Residencia, a las reuniones que tenía en su habitación. Allí se tomaba té de una manera desesperada y se leía poesía. Se empezaba a tomar té a las cuatro o cinco de la tarde y seguíamos tomando té hasta las once, las doce, la una de la mañana. Y no se hacía más que tomar té, fumar y leer; sobre todo, Federico leía mucho. Aquellos días yo vi a Buñuel dos o tres veces. No tuve una gran amistad con él. Recuerdo, sí, que un día estábamos allí reunidos, si no recuerdo mal, Federico, Pepín Bello, Centeno, quizá también Emilio Prados, y de pronto alguien dijo: «Fijaos dónde está Buñuel.» Y por una ventana vimos a Buñuel totalmente desnudo en la azotea. Cuando Buñuel era boxeador y tomó parte en el campeonato de España de boxeo, quedó, si no recuerdo mal, semifinalista, boxeando con mi hermano mayor en Madrid.

—Ganó tu hermano.

—Sí, lo dejó «K. O.». Y recuerdo su comentario: «Este Buñuel es fuerte, pero no sabe una palabra de boxeo.» Me acuerdo que boxeó también con Coronado, César Palomino y con otro boxeador, todos ellos señoritos.

—¿Dónde?

—En Madrid.

—Pero ¿dónde?

—Me parece que fue en la Gimnástica Española, en el campo de la Gimnástica, al aire libre.

—¿En qué peso?

—Me parece que era peso medio. Yo asistía al campeonato a ver boxear a mi hermano, que tenía seis años más que yo. Era una amalgama curiosa la del público del boxeo, hacia mil novecientos veinticinco. De un lado, aristócratas, «gente bien» que «cultivaba» el delicado arte de la *self defense.* Eran entonces el mayor número. Luego empezaba a interesarse la «plebe», el pueblo más bajo. Como siempre en España, eran dos públicos —como el de los toros y el del fútbol—que se entendían muy bien. A ese conglomerado se añadió de pronto, fugazmente, claro, el de la Residencia, que trajo Buñuel. Mi hermano quiso que fuera Federico. Casi lo consiguió. Luego, Federico se felicitaba por no haber ido.

Rafael Martínez Nadal se pone a imitar la voz de Federico: «¡Figúrate! ¡Quería que yo viera cómo dejaba medio muerto a un amigo mío!»

Con su suave prosopopeya, saber erudito y esa capa de barniz de profesor que se le ha quedado indeleble al cabo de tantos años de universidad inglesa, me vuelve a hablar de su libro acerca de *El público,* de Federico. Del ejemplar que le dio antes de marcharse a Granada, en julio del treinta y seis. Y de cómo Paco García Lorca no quiere que lo publique porque, a lo que dice, existe un ejemplar con una versión más acabada. Lo duda. Sencillamente cree que Paco no quiere publicarlo ahora porque en ninguna de las suyas Federico trató tan clara u oscuramente, según se interprete, el homosexualismo.

—Como Alberti el incesto...

Recordamos conversaciones con Sánchez Mejías, cuando se hablaba de esa debilidad de Federico, y de cuantos decían haber gozado de sus favores. El torero preguntaba, medio en serio, medio en broma: «¿Y tú crees de verdad que esa gente lo hace? ¿No crees que lo dice por darse postín?» Lo cual nos trae el recuerdo de una conversación indignada de Manolo Altolaguirre, en la época del famoso Congreso de Intelectuales, en Valencia y Madrid: «¡Pues fíjate que va ese hombre tan grande y tan guapo y me toca el muslo y me quiere dar un beso...» «¿Y tú qué hiciste?» «Pues darle un beso.»

—Eramos gente civilizada.

CARTA DE RAFAEL MARTÍNEZ NADAL

(17-V-1970)

Querido Max:

Al fin, carta de mi hermano referente al famoso combate de boxeo. Te copio los párrafos pertinentes:

Y ahora voy a informarte sobre el encuentro pugilístico Buñuel-Nadal. ¡¡De julio 1921!! Me ha hecho reír el trasnochado amor propio del gran Buñuel. Al final de los cuatro rounds, el *juez, no los jueces* (el árbitro lo fue Piña), decidió por *un* round más. ¿Por qué iba a prevalecer la *supuesta petición mía* de un solo round y no la de los diez rounds de Buñuel? En los combates de amateurs (y en muchos profesionales) no se llega a tal límite. Ni él ni yo intervinimos en el señalamiento de prórroga alguna. La decisión fue del árbitro, y él dispuso fuese de un round más. Todo eso me hace sonreír. No sé si tú recordarás la verdad sobre aquel campeonato organizado por el periódico—que fue de corta duración—*La Jornada.* En el mes de junio llevaba un mes sin entrenamiento, pues a últimos de mayo, Gus Rhoder, sobrino de Jack Johnson, creo que estaba por San Sebastián. Con él solía boxear diariamente en la Gimnástica Española. En julio, los amigos del gimnasio se empeñaron en que representase a la Real Sociedad. El día anterior al encuentro sufrí en la mano derecha lesión en los ligamentos del pulgar. Nuestro hermano Adolfo me recomendó no asistiese, pero a pesar de no contar con los golpes decisivos de tal mano, me aventuré confiando en los «jabs» de la izquierda, y sólo con la izquierda gané a Buñuel, tocándole solamente con la derecha—y en ello veía las estrellas—para los efectos de acumular puntos. Y la final contra Cobos, estudiante según me dijeron de medicina, más fuerte que Buñuel—pero más bajo—, le gané en las mismas condiciones. Admiro a Buñuel por su genio cinematográfico y creo que nos reiríamos mucho si nos volviéramos a ver—yo casi no le conocía—recordando la juventud deportiva, y hasta podríamos hacer *un round,* ¡ahora sólo uno!, para volver a empatar. Tenemos la misma edad, más o menos, y como sigo haciendo mi gimnasia sueca, estimo que con otro anciano como yo—y ambos de buen humor—podría hacer ¡todavía! decente papel.

Verás que mi querido hermano tampoco está exento de cierto amor propio. Sin embargo, creo que su versión es la que más se acerca a la verdad. En vista de que no me contestaba, escribí a unos amigos de España, y uno de ellos, gran deportista, me remite la copia xerox de la reseña que hizo el deportista Félix Pomés.

Si ves a Canedo, dile que sigo sin recibir la carta prometida.

Cariñosos recuerdos de Jacinta y míos para tu mujer, y para ti un fuerte abrazo.

FRANCISCO GARCÍA LORCA

—Mis primeros recuerdos de la Residencia son levantarme muy temprano y salir a correr y a saltar. A mí me gustaba mucho el salto. Buñuel hacía jabalina.

—Y luego bajaba al comedor con una camiseta a rayas y con sandalias...

—No, no creo. Me parece que todo el mundo en la Residencia era muy respetuoso. No creo que hubiera ninguna vestimenta estrafalaria, salvo, claro está, cuando salíamos a los disfraces.

—¿Cómo conseguíais los disfraces?

—Íbamos a esos tipos en la Cava Baja que venden trajes para teatro. Y salíamos por la calle y llegábamos hasta la misma Residencia, pero no llegábamos a entrar al salón. Salvo un día en que llegó a la Residencia una de estas figuras universales que fueron allá, a dar conferencias a la Universidad. No sé si era Einstein o lord Carnavon, o... Una de éstas. No sé si don Alberto llegó a vernos. En aquella época con Dalí y el pintor Uzelay hicimos más de un viaje a Toledo.

—¿Tú también eras de la Orden?

—Sí. La había fundado Luis, y distribuía los títulos y tal. Y decía: «Tú eres no sé qué, comendador de la orden tal.»

—¿Ibais todos juntos en tren o...?

—Sí, íbamos en tren y nos hospedábamos en la Posada de la Sangre. La primera vez que fuimos, íbamos sencillamente a dar un paseo a Toledo. No llevábamos ningún otro propósito. Luego allí hubo que comprarse camisas, porque habíamos ido para un rato y nos quedamos varios días. Y estábamos allí, en la Posada de la Sangre; allí comíamos y allí salíamos y tal. Y a veces estábamos toda la noche dando vueltas por las calles de Toledo.

—¿Cuántos días estuvisteis?

—¡Uy!, pues nos quedamos la primera vez, qué sé yo, nos quedamos tres o cuatro días allí, sin volver por Madrid. Luis sentía por Toledo un entusiasmo extraordinario.

—Que sigue sintiendo.

—Que sigue teniendo, claro, que sigue teniendo. Uzelay fue muy importante en todo aquello.

—Vive en Bilbao.

—¿En Bilbao?

—Yo tenía entonces, en mi casa de Valencia, uno de los primeros dibujos de Uzelay. De los dibujos cubistas, que hizo poquísimos. Pero yo tenía uno muy bonito. Voló, como tantas cosas. En realidad, no me resulta fácil relacionar aquel dibujo, por ejemplo, con vuestra vida de bromas, disfraces, órdenes, espantos... Tal vez fueron dos épocas distintas que ahora confundimos en unos mismos años.

—No creas, no creas. Nos cubríamos de noche con las sábanas de la Residencia y se subía uno encima de otro, a hombros, con las sábanas y tal, y paseábamos allí fugazmente. Luego se ocultaban las sábanas allí, en el jardín, en el Canalillo y tal. Pero yo creo que lo hicimos en Madrid y luego también en París, en la «Closerie des Lilas», donde Buñuel dirigía cine con los amigos. Decíamos: «Ahora suponemos que tal, y tú entras, y tú sales, y tú haces como que estás viendo, y tal. Y tú supones que has visto aquí a este señor, que estaba con la mujer de..., y tal. Y entra. Y tú sales...» Y así. Y jugábamos a eso. Yo no sé en qué época era. Tengo mala memoria. Si esto era anterior a las películas de Buñuel. Me gustaría poder localizarlo en el tiempo.

—Bueno, eso lo cuenta Ontañón. Dabais premios al mejor actor y al que lo había hecho mejor. Y Ontañón dice que él siempre era de los mejores. Ontañón y tú.

—Pues no sé si yo era de los mejores, no sé. En fin. Me acuerdo que entonces uno de los personajes que Luis tenía constantemente en la cabeza era Robinsón.

—¿Quién?

—Robinsón Crusoe. Es decir, nosotros me acuerdo que teníamos muchas discusiones, Luis y yo y los demás. Creo que yo era el que más se irritaba. Sobre si fuéramos a una isla desierta, quién sería el jefe de todos nosotros. «Bueno, pues será el jefe el que tenga más habilidad.» «No creas tú que porque tienes más fuerza que los demás ibas a ser el jefe.» «El que tenga más habilidad, el que sepa hacer mejor las cosas.» «El que distinga las hierbas comestibles y el que tenga allí más eficacia será el que...» Y discutíamos allí sobre quién sería el jefe. Todos estos juegos salían con mucha frecuencia. De modo que cuando él hace la película tiene ya raíces muy viejas.

—No. Todo, todo en Luis tiene raíces muy viejas. ¿Y cuáles eran las relaciones entre tu hermano y Luis?

—Muy cordiales y muy estrechas. Y creo que se querían mucho uno a otro.

—Dalí dice que lo que Federico tenía eran celos porque eran demasiado amigos, Luis y Dalí.

—Pues sí, es posible. Pero, en fin, yo creo que la relación entre los tales era una relación muy estrecha y cordial. Muy cordial. Y con Dalí, mucho... Que es una de las cosas que yo siento: que se haya perdido aquella correspondencia, las innumerables cartas de Dalí. Es una catástrofe las cosas que han desaparecido.

—Estuve con Ana María también.

—¿Con Ana María Dalí? Yo no la conozco.

—Le pregunté a Ana María. Digo: «Bueno, todo el mundo dice que Federico estaba enamorado de ti. ¿Alguna vez te dijo algo Federico?» Se puso roja como un tomate. ¡A los setenta años! Es simpático, ¿no?

—Sí. El tenía mucho afecto por Ana María. Bueno, y hay su correspondencia y tal. Efectivamente hubo una relación muy estrecha. Y como hablaba muy bien también del padre de Dalí... Ahí había una relación muy estrecha entre ellos y muy cordial.

—¿Y tú tomabas parte en esa amistad? ¿Te incluían o no?

—Hombre, sí, yo estaba allí. Aunque yo tenía mis propios amigos y mi propio mundo. Pero la relación con todo el grupo era muy estrecha. Y los viajes, y Toledo, y las bromas de vestirme y tal. Y me incluían.

—Pero los más amigos eran Luis, Salvador y Federico. Era el núcleo.

—Bueno, sí. Sin duda. Es, por otra parte, natural, eran tres personalidades muy fuertes.

—Bueno, y Pepín Bello.

—Y Pepín Bello, claro, eso incluía a Pepín Bello...

—Mucha gente dice que las ideas centrales, por ejemplo, de *Un perro andaluz* son de Pepín. Cosas viejas de Pepín que han vuelto a salir ahí, igual que siguen saliendo en otras películas de Luis. No sé. Porque a Pepín yo no lo traté casi nada.

—Bueno, Pepín era un caso de simpatía extremada. Tenía grandes amigos porque, vamos, era un hombre extraordinariamente comunicable, fácil, alegre y, en fin, una de esas gentes que tienen una simpatía fundamental. De ahí nacía todo, porque Pepín Bello no tenía, digamos, desde el punto de vista de producir, de escribir, de tocar, de tal, nada. Era sencillamente una persona muy inteligente, con una simpatía muy comunica-

ble y una personalidad muy atractiva. Era una gran persona, fundamental en aquel grupo, en aquella época.

—Sí. La cuestión es ésa, ver exactamente por qué es una época importante, definida por qué.

—Emilio Prados era otra de las personas que estaban allí más constantemente. Y Moreno Villa. Moreno Villa estaba un poco más alejado. Yo creo que la situación de Moreno Villa, que no tiene ya edad de ser residente, pero, en fin, que por razones personales y de tradición es de los primeros y tal... Claro, vivía allí, pero estaba en una situación un poco más alejada por razones de edad, de experiencia.

—En *Vida en claro* lo cuenta muy claramente.

—Estaba muy cerca de don Alberto Jiménez, y era un poco el punto de contacto entre la dirección y los estudiantes. De modo que eso daba un poco de distancia. A pesar de que todos tenían por Moreno Villa un cariño muy grande. Ese es un retrato de Moreno Villa. [Señala uno de Federico.] Y, claro, en ese tipo de juego que te digo yo, de los disfraces y tal, no entraba Moreno Villa, claro, como es natural.

—Y había otros jóvenes. Por ejemplo, hablabas antes de lo de la jabalina. ¿Tú te acuerdas de cuando Luis le lanzó una jabalina a un muchacho allí? ¿Te acuerdas de quién era? ¿Cómo fue aquello?

—Fue una imprudencia de Luis, pero no porque hubiera habido una discusión o cosa parecida. No me acuerdo de su nombre, pero de la figura, del tipo, sí me acuerdo. Estaban jugando. Se metió detrás de un chopo pequeño, y quizá con más fuerza de la que él intentaba, Luis la tiró jugando. Y la jabalina se quedó medio incrustada en el chopo. Pero no fue un acto, digamos, de violencia. Fue sencillamente una imprudencia, tal como yo recuerdo la cosa: tal que te tiro, que tal, que no me tiras y tal, de broma. Se pone detrás del chopo, y Buñuel, imprudentemente, la tiró quizá con la confianza de que como era un experto y la manejaba y tiraba la jabalina muy bien y tal, que no iba a pasar nada. Fue un acto de mera imprudencia por parte de Luis. Porque Buñuel era muy fuerte, y tenía un pulso, vamos, fenomenal. Hacía falta un brazo muy... Solía decir que él le echaba un pulso a Ochoa. ¿Te acuerdas de Ochoa, el campeón de lucha grecorromana? Era una gloria nacional. Me acuerdo del aspecto de Buñuel, en Toledo, sin afeitar..., andábamos hechos unos facinerosos. Pero él era un tipo fuerte, atlético, forzudo.

—¿No te acuerdas del pleito con los cadetes a propósito de María Teresa?

—¿María Teresa León? No, no lo recuerdo. Debe de ser posterior. Yo he conocido muy poco a María Teresa. Y a Rafael lo

recuerdo de cuando iba por la Residencia y nos enseñaba sus primeras pinturas. En fin, todo esto es muy conocido.

—Ya lo creo. El lo ha contado muy bien. Sus memorias son un libro muy bueno. Es verdad que procura no hablar de Federico... Muy curioso. ¿Y qué más recuerdas, después, en Nueva York?

—Bueno, en Nueva York nos veíamos menos, pero nos veíamos con el grupo que trabajaba allí. Tengo yo menos recuerdos de Nueva York, no sólo porque nos veíamos menos, sino porque entonces no creo yo que ocurriera ninguna cosa así de...

—Más que lo de Dalí.

—¿De Dalí?

—Sí, lo que provocó la salida de Buñuel del Museo. ¿Tú crees que salió por lo de Dalí o porque sencillamente la Warner le pareció mejor?

—Bueno, que yo sepa, no intervino en ello Dalí. Además, ellos se vieron y tal, y reanudaron su amistad. En fin, así como yo, en Nueva York, me he mantenido siempre alejado de Dalí, él lo sabe, y si lo he visto ha sido porque me lo he encontrado accidentalmente un par de veces en casa de amigos comunes y tal, y siempre he tenido una cierta resistencia a verle, Luis no la tuvo, sin duda porque había tenido con Dalí una relación mucho más estrecha que yo, claro.

—¿En qué años fue todo eso? ¿El cuarenta, cuarenta y uno, cuarenta y dos?

—Sí, por ahí, por ahí.

—¿Y cómo ves la relación Luis-Salvador en aquella época? ¿Se veían con frecuencia? ¿Tomaban sus copas juntos?

—Tomaban sus copas con los demás en grupo. Porque eran realmente un grupo.

—Grupo que debió de romperse con la publicación de *La vida secreta de Salvador Dalí.*

—Sí, la amistad se rompe.

—Porque tú sabes que llaman a Luis y lo echan del Museo después de leer en el libro lo de su ateísmo. ¿No lo sabías?

—No, no sabía que hubiera intervenido para nada el libro ése.

—Así. Ahí cuenta Dalí, en una de esas salidas de tono que le son tan familiares, que *La edad de oro,* figúrate, una película que era totalmente del gusto de Dalí, que *La edad de oro* era una película blasfema y que él, muy respetuoso con la Iglesia, era incapaz de participar en ella. Y que eso estaba bien para el ateo de Buñuel.

—Bueno, eso es una falsedad completa. Comprendo que la amistad se rompiera.

—¿Qué me dices de la entrevista del rey con Luis en la Residencia?

—Lo del rey creo que es una leyenda. A lo mejor lo confunden con una visita del almirante Magaz, inesperada, a una hora intempestiva: las siete de la mañana, al principio de la Dictadura, decididos como estaban a cargarse la Residencia. Don Alberto se vistió deprisa, se presentó como un rayo y echaron a andar. Era el mes de enero. Todas las ventanas de los cuartos estaban abiertas. «Creí que había más estudiantes», dijo el almirante. «Es que todos duermen con las ventanas abiertas.» «Muy bien.» Se asomó un joven haciendo ejercicios calisténicos, busto desnudo. «¡Muy bien! ¡Muy bien! Así se forja una juventud fuerte y sana.» Así se salvó la Residencia. Y tal vez sea ésta la base de esa supuesta entrevista del rey y de Luis.

—¿Por qué se cortó la relación entre Pepín Bello y Luis?

—Se ha portado mal con Pepín Bello. Seguramente por razones políticas, porque efectivamente Pepín no es un ejemplo de republicanismo. Pero hay que tener en cuenta que «pasearon» a su hermano, que se había quedado tonto después de un accidente de moto.

—Creo que se han visto alguna vez.

—Es posible. Pero, para mí, se ven muy poco por razones políticas.

El que parece recordarle con cierto rencor es el propio Paco. Tampoco parece ser santo de la devoción de Luis.

—Entonces, los más íntimos...

—Sí, Dalí y Federico. Eran muy amigos; pero no menos que Buñuel de ellos dos. [Cierto retintín.] *La casa de Bernarda Alba* la quiso hacer Buñuel, en película, por lo menos dos veces. Una vez muy al principio.

—¿Ya estaba en México?

—Sí, ya estaba. Y la segunda, con un señor Alatriste. Pero quien nos asesoraba—no sé si esa vez o antes—nos dijo que la cantidad ofrecida era ridícula y que no la tomáramos en cuenta. Luego, a veces, me ha sabido mal; porque yo sé quién es Buñuel y lo que vale. De verdad, a veces me sabe mal no haberle dado *carte blanche,* lo mismo por el dinero que por el *script.* Pero yo quería verlo; no para corregirlo, sino para saber qué es lo que iban a hacer. Rectificarlo no—yo no entiendo nada de cine—, pero sí leerlo, enterarme. El se negó. Que no me preocupara: que respetaría la obra de Federico. Más de una vez lo he sentido.

SAINZ DE LA CALZADA

—Bueno, pues yo tengo el recuerdo de que Luis era un muchacho deportista. Lo recuerdo en el campo de fútbol de la Residencia haciendo atletismo: lanzando el disco, la jabalina... Y recuerdo también una cosa que me impresionó, y es que una vez, un día que volvía, después de hacer su ejercicio acostumbrado, un chico asturiano, residente, que por cierto se apellidaba Truán, por eso me acuerdo bien de él, le dijo algo que no debió de gustarle, y entonces le lanzó la jabalina, que quedó clavada en un árbol que estaba como a unos cincuenta centímetros de donde estaba ese muchacho, que, claro, se llevó el gran susto. Naturalmente que la idea de Buñuel no fue atravesarle con la jabalina, sino asustarlo. Pero, en fin, tenía fama entonces de ser un hombre excéntrico, original, y se contaban de él bastantes anécdotas.

—¿Cuáles, por ejemplo?

—Una que me contaron era una anécdota que él refería que le había sucedido. Naturalmente la gente no insistía mucho en la veracidad de la misma. Buñuel vivía entonces en un cuarto de la planta baja del primer pabellón, enfrente precisamente de la entrada a la Residencia por la calle del Pinar; una cuesta que estaba bordeada de chopos. Estaba en su cuarto a media mañana, completamente desnudo, y se asomó a la ventana en el momento que delante de la misma se paraba un coche, del cual descendía nada menos que Su Majestad el rey don Alfonso XIII. Entonces, Buñuel se quedó desconcertado ante una situación inesperada y tan insólita, de la cual había que salir de alguna manera, y no se le ocurrió otra salida que agarrar un sombrero hongo, que había al alcance de su mano, y ponérselo en la cabeza. La escena, desde luego, sí tiene bastante de surrealista: el rey de España, delante de la ventana, viendo a un estudiante en pelota y cubierto con un sombrero hongo...

—¿En qué año fue esto?

—Bueno, yo no sé en qué año sucedió eso. Fue una anécdota que me contaron a mí y que él contaba como si le hubiera sucedido.

—Parece que el rey fue a la Residencia, una sola vez, en mil novecientos diez. Tú, ¿en qué año entraste?

—En el año veintitrés. Sí, había terminado el bachillerato y fui a estudiar la carrera. Naturalmente, yo era un novato. Buñuel formaba parte del grupo «brillante», porque yo creo que estos años, del veinte al veintisiete, fueron de los más interesantes de la Residencia de Estudiantes, con Federico García Lorca, Dalí, Pepín Bello, que era inseparable de ellos, Buñuel, y, claro, en torno a ese grupo...

—¿Y Dalí?

—De Dalí tengo el recuerdo de un joven retraído, tímido; parece mentira. Recuerdo una vez que estando sentado en el comedor se demudó y salió porque había entrado por una ventana próxima una libélula. Federico García Lorca me explicó que Dalí sentía pavor por cualquier insecto que volara, y me dio entonces una explicación, me imagino de tipo freudiano, que no recuerdo.

—Bueno, y acerca de las relaciones entre Federico y Dalí, ¿qué se decía en la Residencia?

—Yo entonces tenía quince años, y, claro, pues sí se comentaba. Sin embargo, yo no creo que hubiera nada entre Dalí—en ese aspecto—, entre Dalí y Federico. Yo traté después a Federico y lo traté bastante íntimamente, y la verdad es que yo no podría, a pesar de que se aseguraba y había por lo visto muchos indicios, yo no podría poner la mano en el fuego, ni podría asegurar nada de... Y he convivido con él, muy íntimamente, sobre todo, en los años de *La Barraca,* y en ningún momento podría yo decir, asegurar, que era homosexual.

—Tú viviste *La Barraca* con Federico y, naturalmente, con Ugarte.

—Con Ugarte, claro.

—En el libro—que no habrás leído todavía—de Marcelle Auclair, sobre Federico, se habla de un gravísimo problema sentimental de Eduardo, el año treinta y cuatro. ¿Qué fue?

—Bueno, tomando la cosa en relación con Buñuel, vamos a llegar a eso, porque también hay una relación entre estas cosas. Con Buñuel coincidí un año en la Residencia. El después se marchó a París y volvía algunas veces, y coincidí con él porque yo comí, durante muchos años, al lado de Moreno Villa, que ocupaba la cabecera de una de las mesas largas que había en el comedor de la Residencia, y, claro, cuando venía Buñuel, gentes así, artistas o literatos, siempre comían con Moreno Villa. Yo

recuerdo haberle visto, a Buñuel también, en el estreno, en el Cine-Club, de *Un perro andaluz*. Buñuel estaba en un palco y el público le aplaudió y le hizo que dijera unas palabras; él, muy breve, no dijo nada más que una frase: «Esta película es una incitación al crimen.» Después, ¡ah, bueno!, pero respecto...

—A Ugarte.

—Sí, bueno. Yo era presidente del teatro universitario *La Barraca,* en mi calidad de presidente de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos, y Federico García Lorca era el director artístico y el artífice, el cerebro y el alma de aquel teatro. La creación de *La Barraca* se aprobó en el segundo Congreso ordinario de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos, y la ponencia para su creación la presentó Federico. No, un grupo de cuatro poetas: Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda y Manuel Altolaguirre. Pero la ponencia era de Federico. Se aprobó por unanimidad y se designó un comité que yo presidí. Estaba integrado por cuatro alumnos de Arquitectura y cuatro alumnos de Filosofía y Letras. Con ese motivo, claro, mis relaciones con Federico García Lorca fueron bastante frecuentes y conviví con él en todas las expediciones que realizó *La Barraca* al principio de su creación. Fernando de los Ríos concedió a la Unión Federal de Estudiantes Hispanos una subvención de cien mil pesetas para poder llevar a cabo el proyecto.

—¿Qué año?

—El año treinta y uno, en noviembre del treinta y uno se celebró el Congreso Extraordinario para la Reforma de la Enseñanza y el II Congreso Ordinario de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos. El nombre del teatro universitario se deriva de que en el proyecto, inicialmente, figuraba la idea de construir en Madrid, en un sitio estratégico, una barraca donde se llevarían a cabo las representaciones teatrales, ¿no? Después esa cosa derivó en hacer un escenario portátil, desmontable, y llevar el teatro a los pueblos, a las plazas de los pueblos. Y la barraca esa que se pensó inicialmente en construir no se construyó nunca. Aleixandre, Cernuda y Altolaguirre no hicieron nada más que acto de presencia en la primera reunión de aquella comisión de teatro universitario, que se nombró precisamente para escuchar y aprobar la ponencia que presentaron sobre la creación del teatro universitario. Y después, yo no sé por qué razón, si por ausencia, por estar demasiado atareados, no se volvieron a ocupar más de la cosa. Entonces empezó la selección de actores entre los estudiantes. La llevaba a cabo Federico García Lorca. Y recuerdo que un día me citó Buñuel, que entonces estaba en Madrid, en los *Italianos* precisamente, y allá me presentó a Eduardo Ugarte, a quien yo no conocía, y me habló de él (bueno, lo

conocía de nombre, pero no personalmente) como de una persona que podría ser muy útil, que podría ser un magnífico colaborador para Federico para entrar en *La Barraca*. Y, efectivamente, poco después se nombró a Eduardo Ugarte colaborador de Federico en la dirección artística del teatro universitario. Desde luego fue un magnífico colaborador, y estuvieron siempre muy compenetrados los dos: Federico y Ugarte.

—Bueno, pero ¿qué le pasó a Eduardo en el treinta y cuatro?

—Sí. Parece ser que tuvo una cosa sentimental con una de las muchachas que trabajaban en *La Barraca*. Pero en aquella época yo ya había terminado la carrera, había dejado la presidencia de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos y me había retirado también de *La Barraca*. Claro, yo mantenía relaciones de amistad con todos los que lo formaban, un hermano mío trabajaba también allá y estaba enterado de lo que pasaba, y, pues sí, oí comentarios respecto a eso, a esa cuestión que hubo entre... Pero, en fin, eso es una cosa...

—Bueno. Y volviendo a Buñuel, ¿qué otras anécdotas de él contaban por ahí?

—Bueno, no sé. Oí contar que en años anteriores a mi llegada a la Residencia, pues que una vez él se había disfrazado de portero de Ministerio, con librea y gorra de plato, y otro de los residentes, un navarro que se llamaba Navás, se había disfrazado de paleto de pueblo y que habían recorrido Madrid haciendo todas las extravagancias y todas las barbaridades que se les ocurrían. En los tranvías, pues, al ir a pagar, sacaban de la camisa un pañuelo atado con muchos nudos para sacar el dinero, protestando de lo que costaba; después hacían intento de tirarse del tranvía en marcha, ante el consiguiente susto de todos los que iban en él, y, en fin, así parece que recorrieron Madrid haciendo una serie de disparates.

—Pregunto sobre posibles anécdotas porque se trata de fijar los orígenes del surrealismo español, no ya de las publicaciones que se han estudiado y se estudiarán, sino precisamente viendo qué hechos, qué actos surrealistas hicieron toda esa gente. Yo recuerdo perfectamente a Rafael disparando sobre una paloma que soltó María Teresa en una lectura de versos de Rafael.

—Bueno. Yo recuerdo también que en una revista surrealista francesa por aquella época salían fotografiados algunos de los más prominentes surrealistas que había entonces, y pues, naturalmente, eran fotografías estrambóticas. Por ejemplo, André Breton creo que salía fotografiado insultando a un sacerdote y Salvador Dalí salía retratado escupiendo el retrato de su madre.

—¿Y de Luis?

—De Luis no recuerdo así ninguna cosa.

—No, ahí está el problema. El problema es que Luis nunca parece haberse prestado a ese tipo de cosas.

—Sí, sí, efectivamente.

—A tu juicio, ¿por qué?

—Bueno, porque yo creo que Luis, no sé, es una persona pues más retraída y no es muy amigo de la publicidad. A él le gusta... Me acuerdo que cuando le hice la casa, me dijo: «Bueno, pero no creas que aquí vas a ver a muchas estrellas de cine y de tal, no, no. Yo llevo una vida muy sencilla y muy retirado del mundo, y no.» De modo que yo creo que se debe a eso. En cambio, Dalí, ya sabemos todos cómo ha explotado la publicidad.

—Ahora cuéntame algo de *Simón del Desierto*. Seguiste teniendo buena amistad con Luis, fue a verte...

—Sí, me llamó un día por teléfono y me dijo que tenía un problema, que iba a hacer una película y que se iba a llamar *Simeón el estilita,* ¿no?, y que necesitaba construir una columna, bastante alta, en el valle del Mezquital, y que, en fin, quería ver si yo le podía ayudar. Entonces fui y me hice cargo del asunto y le proyecté una columna que tenía ocho cincuenta metros de altura me parece, y que era hueca. Era de concreto con un capitel, un gran capitel que no podría decir que perteneciera a un estilo determinado, pero, de ser algo, sería de tipo bizantino, para poder conseguir en la parte alta una plataforma de bastante amplitud donde pudiera desenvolverse el actor. Con ese motivo hicimos algunos viajes al valle del Mezquital; se construyó la columna, que fue de concreto armado, martelinada después para darle calidad de piedra, y parece ser, según me ha dicho después, que la voló. Yo le había sugerido que le rompieran la base, que le pusieran dentro una carga de dinamita y que la hicieran salir disparada como un cohete.

—¿Y el anticlericalismo de *Nazarín*?

—Ese anticlericalismo se manifiesta claramente en los dos: en Galdós y en Buñuel. Pero en *Nazarín,* en *Nazarín*...

—En la novela es otra cosa.

—Galdós era anticlerical, francamente anticlerical, y en algunas de sus novelas así se manifiesta. Es más, recuerdo yo hace poco en un rancho de aquí, de México, en Ixtla, haber visto una colección de *Blanco y Negro* de principios de siglo, y venían varias fotografías de una manifestación anticlerical que se celebró en Madrid, en los primeros años del siglo. Y figuraba don Benito en la presidencia de la manifestación. Además, hay otra cosa: si ves bien *Viridiana,* observarás que *Viridiana* es *Halma,* es decir, que Luis debió de ser al mismo tiempo *Nazarín* y *Halma,* y *Viridiana* es *Halma* traspuesta a otro clima. Acabó haciendo un *Nazarín* muy lejos de la idea de Galdós.

RAFAEL ALBERTI

Roma, verano de 1969. *Ferragosto*. Llega Rafael de Anticoli-Corrado. María Teresa se tuvo que quedar en el pueblo para cuidar al perro. Vendrá pasado mañana. Hace un calor del demonio. Las altas habitaciones del Hotel de Inglaterra, en penumbra, con ventiladores relativamente silenciosos. Las calles, desiertas. Por las celosías de las ventanas, el sol sin clemencia. Pasan coches—eso sí, ruidosos entre tanta piedra palaciega—sólo de cuando en cuando.

—Yo llegué a Madrid—me acuerdo perfectamente—el siete de mayo de mil novecientos diecisiete.

—Unos meses antes que Buñuel.

—¿Ah, sí? Venía de El Puerto de Santa María, y Madrid no me gustó absolutamente nada. El mes de mayo, la estación del Mediodía y una nevada tan colosal, que la gente patinaba en el estanque del Retiro. Una cosa realmente sorprendente. Madrid, en primavera...; no lo he visto nunca más; en todos los montones de años que viví en Madrid, nunca volví a ver helado el estanque del Retiro. Era algo extraordinario para un andaluz que venía de El Puerto.

—¿Y fuiste a la Residencia?

—No, ni mucho menos. Sólo fui a la Residencia años después. No sabía ni que existía. Yo llegué a Madrid para ser pintor. No sabía escribir ni una carta. Y me puse a dibujar: academias, en San Fernando; a copiar, en el Museo del Prado. Mis primeras relaciones fueron con pintores desconocidos, dibujantes de los centros académicos. Luego conocí a Vázquez Díaz. Algo empecé a conocer de los ultraístas. Entonces comenzaba a salir *Ultra*. Me gustaba muchísimo. Ahora, una sobrina mía me ha manda-

do los poemas que yo hacía en aquel momento en que era pintor y que yo me avergonzaba de escribir, y eran poemas muy de la vanguardia absoluta de aquel entonces. No los publicaba. Tú los vas a ver: es un manuscrito importante. Me acerqué a la Residencia muy tarde. Conocía un medio pictórico en el que, una vez, Gregorio Prieto, el pintor, me presentó a Federico García Lorca, en los jardines de la Residencia, la primera vez que fui. Eso ya fue muy tarde, a finales del veintitrés.

—Entonces ya estaba Dalí.

—Ya estaba Dalí en Madrid. Había ido, como yo, según decía, «a estudiar la carrera de pintor». Y repetía que «su padre le pagaba la carrera de pintor». Allí estaba Buñuel.

—Casi a punto de marcharse.

—Todavía no, todavía estuvo algún tiempo, porque ése es el momento en que le conocí. Creo que me lo presentó Juan Chabás. Lo conocí cuando Chabás me contó que estaba escribiendo con él, para publicarlos en la revista *Horizonte,* una especie de aforismos, o, más bien, greguerías, sobre los instrumentos de la orquesta; qué era cada instrumento, qué era un violín—no me acuerdo bien—; un arpa, por ejemplo, era una muchacha asomada a un balcón, y cosas así. Creo que eso lo habían escrito juntos Chabás y Luis. Se lo puedes preguntar.

—Ya se lo preguntaré.

—Yo conocí a Chabás antes de ir a la Residencia; yo estaba malo de un pulmón, y Chabás me conocía como pintor y organizó mi primera exposición en el Ateneo de Madrid; fue él quien me la organizó. Yo ya empezaba a escribir algo: hice unos poemas, me los publicó *Horizonte*; Chabás me trajo a casa a Pedro Garfias (que era el director de *Horizonte*), y fueron los tres primeros poemas que publiqué.

—Te quería preguntar algo acerca de los Rivas Panedas.

—También los conocí, pero se podría decir que ya era después de pasado el momento agudo de *Ultra,* en el momento más sereno de *Horizonte,* donde quedaban los supervivientes de *Ultra.* Vi una sola vez a José. Traté más a Humberto.

—Que tenía más talento.

—¿Era el cojo?

—El cojo era José. Murió en México. Estuve con él días antes. Llegaron a ser cuñados del único mexicano que colaboró en *Horizonte* y se casó con la hermana de los Rivas: Raúl Carrancá Trujillo. Volvamos a Luis.

—Yo le conocí en la Residencia poco más o menos al mismo tiempo que a Federico, y ya, rápidamente, a la gente que estaba allí. Conocí a Dalí, y me acuerdo que entonces Buñuel era un chico corpulento, fuertísimo, con unos ojos como de huevo que

se le salían de las órbitas, y fue el momento en el que Dalí le pintó una cabeza tremenda, con los ojos desorbitados, y en el que Federico le dedicó unos poemas, «A la cabeza de Luis Buñuel», en su *Libro de canciones*. Y refiriéndome a esa cabeza violenta que le había pintado Dalí, de ese momento son las bromas terribles de Buñuel.

—¿Por ejemplo...? Sé algunas.

—La verdad es que sólo conozco una, que era levantarse a medianoche, llenar baldes de agua y echarla por las rendijas de la puerta del cuarto donde estaban durmiendo Federico y Dalí. Echaba unos baldazos de agua espantosos. Verdaderamente una broma de tipo aragonés. Yo recuerdo al Buñuel de entonces un poco difusamente, como una persona de pasada en la Residencia, no como una cosa permanente. No sé exactamente lo que hacía. Sé que tenía una novia, que era Concha Méndez Cuesta, que conocí al final de sus relaciones con Luis, y los vi, incluso hasta acompañados por una señora de compañía. Creo que en el *hall* del cine Principal.

—Dos años o tres después apareció con la cabeza rapada para presentar *Un perro andaluz,* cuando dijo aquello de que su película era «una desesperada llamada al crimen». Es la vez en que quizá yo vi a un Buñuel más preciso y más dibujado. Luego se fue a París y de allí desapareció también, y cuando volvió a Madrid le veo como un personaje tan misterioso como a Larrea. A veces comíamos en el «Arrumbambaya»; allí fue donde apareció Larrea, que era el ser más extraño imaginable; nadie le conocía, y vivía en Madrid. Era muy amigo de Buñuel.

—Y siguió siéndolo.

—¿Viste *Un perro andaluz*?

—Vi *Un perro andaluz* y las películas que él nos hizo conocer en la Residencia. El fue quien llevó todo el cine de vanguardia. Por él conocimos el *Hundimiento de la casa Usher, La Coquille et le Clergyman, Parade,* la primera obra de René Clair, donde había un entierro en el que se iban comiendo las coronas como grandes roscas de pan y las iban comiendo al *ralenti*; muy bonito. También *Rien que des heures,* de Cavalcanti. O sea, que, en este aspecto, Luis jugó un papel muy importante. El fue quien, después de sus viajes a París, nos puso realmente en contacto con toda una cinematografía que no llegaba a España porque películas como éstas no eran aceptadas todavía públicamente ni eran comerciales.

—Dirigió durante aquellos años la página de cine de *La Gaceta Literaria.*

—Es verdad, pero ya no estaba yo allí. [...] Traté más a Luis después de la República, o momentos antes de la República,

cuando tenía fundada la Orden de los Hermanos de Toledo. Iban a la Venta del Aire. Allí estaba Dalí. En la Venta del Aire había un dibujo de Dalí, formidable, en la pared, a lápiz: todos los Hermanos de la Orden de Toledo. Allí duró bastantes años, después lo encalaron y lo borraron. Yo lo llegué a ver: estaba el retrato de Buñuel; estaba estupendo; de esas cosas que hacía Dalí como magnífico dibujante. La verdad es que había un gran entusiasmo por Toledo y toda la literatura becqueriana, romántica. Yo ingresé en la Orden más tarde. No se admitía a cualquiera. Estuve en Toledo con Luis Buñuel, con Luis Lacasa, con Manuel Angeles Ortiz una noche para celebrar los ritos de la Orden. Me acuerdo que estuvimos en la Posada de la Sangre y a medianoche sacamos las sábanas de la cama, y con ellas Buñuel se vistió de fantasma. Desapareció y se fue al atrio de la iglesia de Santo Domingo, que tiene unas escaleras, y en ellas apareció Luis, de pronto, bajándolas en la semipenumbra de la plaza. No había luna, pero sí una luz difusa de las ventanas tras las que estaban rezando las monjas. Apareció Luis en el atrio sin que se le vieran los pies; la mano así, colgada de las sábanas, y haciendo el fantasma; era realmente impresionante, y tuvimos miedo de que apareciera el sereno, se asustara y empezara a tiros con nosotros. Esa era una de las cosas que hacían los Hermanos de Toledo. No estuve más que esa noche, y fui admitido en la Orden, a la que pertenecían Federico y Pepe Moreno, entre otros. Yo creo que la vida de Buñuel en España es así: muy de cuando en cuando, y que te va a ser difícil recomponerla. Además, debió de vivir poco en la Residencia...

—Seis años.

—Es posible; al fin y al cabo yo no era más que un visitante, y, además, yo era pintor y tenía pocas relaciones con los escritores, hasta que...

—Buñuel quería ser poeta.

—Sí.

—¿Qué cosas recuerdas que publicara entonces?

—Creo que nada más que eso que te he dicho antes, pero no sé si lo firmó él solo o los dos. ¿Tú conoces poemas de Buñuel?

—Sí.

—Sé que le costaba un gran trabajo escribir y sufría muchísimo, y se pasaba las noches, según me contaban Federico y los demás, escribiendo sus cosas literarias con un gran dolor, con un gran esfuerzo, hasta que insensiblemente fue descubriendo su verdadero camino; y entonces comenzó a hacer sus cosas de crítica, y me acuerdo que preparaba, en el año veintiocho, un *Goya* que le daba mucho que hacer: un enorme guión que escribía con

gran dificultad. Y lo he visto a veces en el Arrumbambaya o en La Granja llevando el guión, muy largo... Se acercaba con él bajo el brazo... Creo que fue una película que no se hizo.

—Fue un encargo oficial.

—Pero era un guión enorme; él llevaba hecha una vida de Goya... Yo me acuerdo que tenía un montón de cuartillas muy grande; lo estaba estudiando con verdaderos detalles, con interés, de verdad como para hacer un gran filme. Después apareció con *Un perro andaluz,* de pronto, y ya se borró toda esa otra idea del Buñuel anterior. [...] Dalí estuvo dos o tres años en la Academia de San Fernando, y fue ahí la amistad grande con Federico. Dalí había hecho unos dibujos para mi *Marinero en tierra,* para unos poemas que hablan del sueño de un marinero, de unos marineros que juegan al ajedrez con las sirenas; y era muy bonito. Eran muy bonitos, pero yo tengo la idea de que Federico no se los dejó publicar. Y salieron mis poemas sin dibujos. Pero realmente cuando Dalí empieza a dibujar marineros y cosas así es cuando yo hago *Marinero en tierra,* porque yo sé que le gustaban mucho mis poemas. Pero lo que pasa es que Dalí es un fresco, y, con su jaleo anticomunista y todas esas cosas, Dalí no ha hablado ni ha citado nunca mi nombre en ninguno de sus libros. Pero en esa época fuimos muy amigos, y sé que cuando hice el *Marinero* le gustó muchísimo porque él vio allí todo su mar de Cadaqués en esas cosas, e hizo unos dibujos preciosos que estaban basados en los poemas del *Marinero*; eran unos dibujos muy lindos, que yo sé que eran para mis poesías, aunque no lo decían claramente; después, no se publicaron nunca. Fue muy larga la relación Buñuel-Dalí, y también con Pepín Bello, porque Pepín Bello tuvo una influencia muy grande en ellos. Pepín Bello era un tipo genial. Era un transeúnte que iba por la Residencia, que había sido residente; muy gracioso, muy agudo, al que se le ocurrían cosas extraordinarias. Todo esto de los burros y los pianos, muchas de esas cosas eran de Pepín Bello. Eso, Buñuel lo sabe bien. Pepín Bello estaba lleno de imaginación, y eso del «putrefacto» y todas esas cosas, muchas de ellas eran de Pepín. Fue entonces cuando Dalí dibujó, creo, «el putrefacto» y todas esas cosas; pero el que había hablado más de todo eso y se pasaba la vida perdiendo el tiempo sin hacer nada, por las calles, era Pepín, haciendo el putrefacto. Inventando... Esto fue cuando salió el «anaglifo», el «ruísmo»... El ruísmo era la tendencia de ir por las calles. Hay muy pocos ejemplos de «ruísmo». Buñuel conocía todas esas cosas muy bien; me parece que él intervenía poco, pero me acuerdo que con Federico jugábamos a empezar una estrofa, dos versos, y el otro lo continuaba. Por ejemplo, un día llegaba yo a la Residencia, y en

el cuarto de Federico estaba la revista el *Bauhaus*—esa famosa revista de arquitectura—, y yo le dije a Federico:

Mientras que leo el *Bauhaus,*
venido de Seveningen...

Y Federico contestó:

...me cago en Jacinto Grau
y en la Santísima Virgen.

Esto lo conoce muy poca gente, ¿sabes?, porque realmente, desde el punto de vista de la gracia espontánea y natural, sería lindo, alguna vez, recordar exactamente todas estas pequeñas cosas, porque muchas están llenas de ingenio y llenas de gracia, muy del momento, ¿verdad? como los «anaglifos», que fueron estupendos hasta que Federico los echó a perder. Federico inventó el «anaglifo» barroco, como el que decía:

Guillermo de Torre,
Guillermo de Torre,
la gallina,
y por ahí debe de andar algún enjambre.

Este fue un anaglifo que ya no se aceptó porque se consideró que era demasiado largo y exagerado y perteneciente al barroquismo.

Porque el anaglifo era:

El pin, el pan,
el cura,
la gallina
y el comandante.

Cosas así... Pepe Moreno habla de eso. Federico decía anaglifos y todas esas cosas; pero como yo no era un residente interno, pues las cosas las sé unas por vistas y otras por oídas. Así que no...

[...]

—Yo, a Buñuel, sólo le conocía de eso, de Toledo, de los Hermanos de Toledo: esa noche que estaba con él; y luego le acompañé cuando hizo la película de *Las Hurdes*; estuve con Pierre Unik... Pierre Unik y Eli Lotar estaban también esa noche del fantasma de los Hermanos de Toledo.

—Fue el año treinta y dos.

—Ya no estaba allí Dalí. Ya estaban casi peleados. Fue una etapa tardía de los Hermanos de Toledo. Yo fui con Luis, Pierre Unik y Eli Lotar en un viaje que hicieron a Las Hurdes, cuando Luis estaba planeando la película, no en el momento de la filmación. Me acuerdo que fui con Gustavo Durán. Luis ya conocía bien todo aquello, y fue él quien nos llevó... Conocía los sitios más miserables, donde los niños mojaban el pan en el agua que hozaban los cerdos; fue cuando lo de las abejas, las abejas furiosas y salvajes de las flores amargas que atacaban a la gente. Los de esa secuencia donde dejan el esqueleto del burro... y todo eso, y la cabra. Ese viaje fue para perfilar la película. Yo conozco todo eso en gestación. Después me entero de que Buñuel vive en Madrid haciendo unas películas misteriosas, comerciales, y alguna vez como con él en el Arrumbambaya. Le veo muy poco, poquísimo.

—¿Le viste durante la guerra?

—Al comienzo, varias veces, en el patio de la Alianza de Intelectuales, en el Palacio de los Heredia Spíndola, del que nos incautamos muy pronto. Cuando yo vine de Ibiza entonces Buñuel—era ya el mes de agosto—estaba ya en plan de marcharse. Se iba—nunca explicó bien qué era—para una misión, una misión misteriosa. Luego, cuando pasé por París, el año treinta y siete—cuando viajé a la Unión Soviética—, lo encontré allí, estuve comiendo con él... ¿y con quién?

—Con Ugarte.

—No sé. Bergamín estaba en París también.

—No, Bergamín estaba en Madrid.

—Mira, yo, que vengo de Ibiza, que estoy hasta el año treinta y siete sin salir de Madrid, he ido una sola vez a París, y no estoy enterado de nada. Bergamín estuvo en la Alianza hasta el siete de noviembre y luego se marchó.

—Estuvo más tiempo. Yo llegué a Madrid el cuatro, viniendo de Valencia, buscando papel para el periódico, y regresé el siete, y en Madrid se quedó Bergamín. Y no salió de España hasta mucho más tarde, cuando fue a la Unión Soviética para cosas del Consejo Nacional del Teatro. Claro que desde París.

—Sí, con Miguel Hernández y con Cipriano.

—A Bergamín lo sacamos Aragon y yo de España porque creíamos que haría mejor papel en París.

* * *

—Hablemos de otra cosa. ¿Cuál es hoy, a tu juicio—quince de agosto de mil novecientos sesenta y nueve—, la influencia que

tuvo el surrealismo en nuestra poesía, en la tuya? ¿La hubo o no la hubo?

—Eso lo ha tratado un hispanista italiano, Bodini, que armó un jaleo enorme. ¿Tú conoces su libro?

—No.

—Trata de los surrealistas españoles y defiende una tesis tan excesiva—totalmente tergiversada y caprichosa—, que si fuera verdad, todos seríamos surrealistas. Llega a poner poemas como el de Manolito, aquel de:

> Era mi dolor tan grande,
> que la puerta de mi casa,
> cuando se murió mi madre,
> me llegaba a la cintura.

Yo digo que si eso es surrealismo, realmente, bueno, me parece completamente absurdo. Yo creo que indudablemente había una atmósfera sobrecargada...

—Volvamos un poco atrás. ¿Qué influencia tiene el ultraísmo, es decir, el dadaísmo, sobre, por ejemplo, tu poesía? Me es igual en la tuya que en la de Guillén. ¿Tiene algo que ver con Cocteau?

—Con Cocteau, no sé.

—¿Con Tzara?

—No. Yo creo que el dadá de Tzara es otra cosa que corresponde más que nada a los ultraístas. Luego hay una reacción en España contra el ultraísmo, ¿verdad? Y entonces, nosotros, en cierto modo, después de toda aquella especie de francachela—en la que en cierto sentido había cosas positivas y funcionaba como renovador interesante—, luego, se produce un repliegue hacia la serenidad, hacia una construcción, una poesía más vinculada indudablemente a la cosa española, queramos o no, en un momento determinado para nosotros, volviendo un poco la cara hacia nuestro país.

—Conoces mi opinión: la influencia de la publicación del libro de Henríquez Ureña sobre la versificación irregular...

—Sí, sí, la conozco. La verdad es que los años veinte tienen mucho de esto, de Gil Vicente... Eso es aparte. En esa primera etapa, la influencia de Huidobro yo creo que es más importante en Gerardo Diego que en nadie, en el Gerardo Diego de *Manual de espumas,* en el Gerardo creacionista que, para mi gusto, es el mejor Gerardo que hay, mucho mejor que cuando hace el clasicista y hace sonetos; muy bien hechos, eso sí, y todo lo que quieras, pero el Gerardo inventor es verdaderamente el de *Manual de espumas,* y luego pasa a un gongorismo en el que,

asimilando todos los *Polifemos* y muchas otras cosas, hace la *Fábula de equis y zeta,* que es estupenda, donde realmente parece que está releyendo el *Polifemo,* pero con muchas otras cosas:

> Ella llevaba por vestido combo
> un proyecto de arcángel en relieve,
> y que es azul las manos del grumete,
> amor, amor, amor de seis a siete.

Yo creo que detrás de todo eso estaba Reverdy, estaba Huidobro, pero no el surrealismo.

—Claro que no.

—Eso no es el surrealismo todavía, desde el punto de vista ortodoxo. Es otra cosa. El surrealismo podría estar más cerca en algunos poemas míos de *Sobre los ángeles,* ¿verdad?

—Yo creo que no.

—Tal vez cierta atmósfera, pero no el sistema, porque yo jamás he hecho un poema así, dejándome llevar la mano... La poesía mía, aun cuando parece más nebulosa, es muy controlada, cosa con la cual el surrealismo no está de acuerdo, ¿comprendes?

—Claro. No estás de acuerdo con él...

—Pero se ha tratado de... no sé, que si algunos gestos, que si algunas cosas; yo he sido un poeta subversivo en cierto modo: dar mis conferencias en un club de señoras... Todos dijeron que era una cosa de procedencia surrealista. Puede que lo fuera; la cuestión es que yo lo hacía sinceramente, por necesidad, porque creo que ya en España, en ese momento, dejábamos atrás la serenidad primera de nuestros *Marinero en tierra* y *Romancero gitano.* Empezaba una época irritable, una época de conmoción que tiene indudable influencia en nosotros y nos convierte en gente mucho más subversiva; y yo, desde luego, vivo unos años totalmente diferentes. Surrealista, lo que se llama surrealista, ya te digo que no había nadie como no fuese José María Hinojosa, porque vivía en París y se moría por hacerse retratar por los pintores españoles, a quienes pagaba. Era un chico que tenía cierto dinero por su familia, con tierras y todo eso. Pero José María no era más que eso: llegaba de París... ¿Tú conoces la famosa letrilla de Gerardo Diego, muy bonita, que dice:

> Musa tan fachosa
> non vi en la poesía
> como la Hinojosa
> de José María.
> Faciendo la vía
> del surrealismo

a California
montado en sí mismo
perdió la sandía
el pobre Hinojosa
de José María.
De un reservado
con varios pintores
con Joaquín Peinado,
con Francisco Bores
y Apeles Fenosa,
retratos pedía
el pobre Hinojosa
de José María.
En la katoblepas
se encontró a Picasso
y díjole: ¡paso!
Europa es Europa,
pues viva la Pepa,
ya no hay más poesía
que la jinopepa
de José María.

José María era el que quería hacer un surrealismo verdaderamente consciente, influido por Francia, donde él vivía. E hizo en *Litoral,* de Málaga, un libro que se llama *La flor de California,* así, acentuado. Y el primer poema me acuerdo que dice así:

José María, José María,
corta la flor de California,
corta la flor de California,
fornía, nía, ía, ah.

Así terminaba el poema. Es estupendo. Es un libro, el de Hinojosa, que sería interesante releer hoy día, ¿verdad? Creo que era un surrealismo adrede, un poco frío; en fin, nada. Como no era surrealista *Sobre los ángeles* ni *Poeta en Nueva York.* Yo soy poeta controladísimo, pero con una furia española que no tiene el surrealismo, producto de ochenta factores que vienen a coincidir quizá con que Buñuel le corte el ojo a un cordero y cosas así. Puede ser que sean imágenes un poco en el aire de la época, y, ¡qué duda cabe!, que están cerca de una atmósfera irritada, descontenta, ¿verdad?, como la del surrealismo. Pero lo que es Breton, no creo que incluyera jamás nuestros libros como libros surrealistas. ¡Los mandaría al Indice más absoluto!

—Lo del corte del ojo...

—Sí. Tal vez la forma de estar compuesto *Un perro andaluz* y todo eso... Indudablemente, si Luis Buñuel no va a Francia,

no lo hace, creo yo. Aparte de que tiene más talento que ninguno. Pero lo hizo después de estar empapado de surrealismo y de ser aceptado por los surrealistas.

—No. Estás equivocado.

—Muchas de esas imágenes eran, como te digo, de Pepín Bello y de Dalí. Lo de los burros y los pianos y todas esas cosas. Creo que Dalí fue indudablemente el único surrealista español, con una predisposición congénita para serlo, ¿comprendes?, aun sin conocerlo.

—¿Jamás has sido actor de Buñuel?

—No.

—Debieras serlo. Serías un maravilloso obispo. El obispo perpetuo de Buñuel, porque él acoge siempre a sus amigos, a los mismos actores, buenos y malos, pero siempre los mismos. Y ahora que se ha muerto Martínez Baena, su obispo vitalicio, estaría encantado de tenerte a ti a mano.

—Las cosas eclesiásticas me gustan mucho, como a él. Pero creo que Buñuel, en el fondo, es un hombre religioso y completamente católico, que cree en el infierno y que tiene terrores nocturnos.

—¿Cree en el cielo, o sólo en el infierno?

—¿Buñuel?

—Sí.

—Yo creo que cree en el infierno.

—¿En el cielo no?

—Eso nunca lo he pensado. Pero que a él le preocupa enormemente la religión, y que es ése el pensamiento central de casi todas sus cosas, sin duda. Y hace *Nazarín*. Y hace *Viridiana*.

—No solamente lo religioso, sino lo dependiente de la Iglesia católica, lo eclesiástico.

—El hombre que hace eso es que ha tenido una formación como yo, de colegio de jesuitas. No sé en qué colegio estuvo, pero esas cosas las conocemos y las tenemos a flor de piel, y cuando queremos ser sinceros con nosotros mismos, esa cosa nos la encontramos en la masa de la sangre. Y Buñuel ha tenido la valentía de sacársela y mostrarla. Pero la muestra porque la tiene verdaderamente en todas las venas; no hay otra cosa: es una obsesión en él. Y yo creo que cuando se esté muriendo va a tener un miedo terrible de ir al infierno o al cielo, o de cualquier cosa que le vaya a pasar. Se ve que le preocupan de una manera extraordinaria estos problemas. Está latente en todas sus obras. Sería muy interesante que tú hablaras de verdad, desde el fondo realmente, del cogollo, de la médula de lo de Buñuel, del pensamiento central de Buñuel. Porque se dicen muchas superficialidades; se habla así, de esto y del surrealismo, y de más allá,

de que si a Cristo lo fusilan, y tal cosa. Lo mismo pasa con muchos pintores y con otras gentes. Sin embargo, creo que es un drama muy profundo en Luis todo ese jaleo que se ha armado de ricos, de pobres, de violaciones, de Nazarines, de todo eso. Es realmente curioso que a la persona que parece más avanzada en las artes nuestras, y que es la vanguardia más absoluta, le preocupen las cosas más viejas. Estas preocupaciones son las de una beata española de provincias, llena de terrores y de cosas... Y luego las plantea en una forma no normal para la gente.

—¿Así que tú crees que el día que Luis se muera se va a confesar?

—No me atrevería a decirlo. Pero puede ser.

—¿Y que se arrepintiera de sus películas?

—No. Y menos ahora en que los católicos hacen la gran defensa de *La Vía Láctea* y en que acaba de recibir, en Berlín, un premio de nueve mil marcos, de las Iglesias protestantes. Y al mismo tiempo acaba de cobrar dos mil dólares, en Nueva York, de los católicos, por *Nazarín*.

—Buñuel sería el ideal de Erasmo.

—Y el de Juan XXIII.

—O el de Luis Vives. Yo lo veo como el ideal de la cosa española. Yo creo que efectivamente se pueden llegar a reunir las Iglesias y a nombrar papa a Buñuel.

—Sin querer, él ha hecho la unión de las Iglesias. Pero, hablando en serio, esta preocupación de Luis es tan fantástica, que yo la entiendo perfectamente; porque si me dejara llevar, a veces, de mi formación—que no se le ha quitado a uno—, por más marxismo que uno quiera echarle, por más revolucionarismo en que uno quiera ponerse, son cosas que, sobre todo en España, están tan en la médula, ¿verdad?, que de pronto se queda uno atónito de que Buñuel tenga la sinceridad de atreverse a exponerla. Pero lo hace con miedo. Porque creo que Buñuel tiene miedo de hacer una profanación.

—Es el miedo que le tiene a todo. Tal vez sea la explicación de muchas de sus cosas. Ese miedo que le ha quedado desde su niñez. La culpa...

—Hacer una profanación, ¿sabes?, como él las hace, sabiendo que va a impresionar—porque la gente se asusta cuando se hace una profanación—, estoy seguro de que si no creyera, no pensaría en ella, no la haría, le importaría un pito. Cuando los pobres están sentados en la mesa y se suceden uno tras otro los pecados más terribles, si Buñuel no los considerara pecados no tendría interés alguno: ¿qué más daría? Y ésa es la cosa que en ese libro tuyo, en esa novela de Buñuel, serán los capítulos más serios, más serios y más...

—No. Hay otra cosa.

—Pero más digno, no así como estamos hablando: apuntando las cosas de manera esbozada, donde uno, a lo mejor, se excede al decir una cosa. Creo que bien estructurado, bien pensado, tú, esto, lo debes analizar profundamente, porque vale la pena, ¿verdad? Vale la pena por el hombre y por la figura española que se considera más de la vanguardia, más de todo. Y realmente sus preocupaciones parecen a veces las del que tiene visiones religiosas, qué sé yo... Y, además, en otro aspecto, en el sexual, también sucede exactamente lo mismo. Claro, es de colegio, familia, represiones infantiles. Freud y todo lo que tú quieras. Desde luego, si lo enfocas por ese lado, terminarás deduciendo cosas terribles que no se sabe hasta dónde llegarían, ¿verdad? Pero, indudablemente, esa película de Buñuel donde se flagela a las mujeres, todo eso vendrá de lecturas del marqués de Sade, ¿no? No sé... Es una maturranga literaria francesa; pero en el fondo, en él, es una cosa mucho más seria, mucho más..., algo que hemos vivido todos nosotros. Es nuestra época española, igual que la del diecinueve; por eso le gusta tanto Galdós, ¿verdad? Lo de la represión. Por eso nos gusta tanto. Ahora, a mí, me gusta mucho, ahora, de mayor, toda esa novelística que antes, cuando tenía veinte años, ni siquiera atendía a ella.

—No la leíamos.

—No la leíamos. E incluso nos dábamos el lujo de no hablar bien de ella, o, por lo menos, de ignorarla. Pero ahora, después, he comprendido realmente que era un fenómeno de juventud primera, que, como toda juventud, tiene que romper algo para echar adelante, ¿verdad? Pero hace ya más de veintitantos años que leo todo eso. Es el jaleo inmediato a nosotros, nuestra propia familia. Esa novela que uno está leyendo le gusta tanto porque no es ya una novela, sino que se cae en la cuenta de que es la madre de uno: que es una tía mía, Josefina, que tenía visiones; que es mi tío Vicente, que se emborrachaba y se ponía de rodillas ante el Santísimo Sacramento y luego se iba a su logia masónica—porque era masón—. Y cosas extraordinarias que están en Galdós y que ahora se da uno cuenta de que la familia de uno era eso y que por eso nos gustan, porque éramos parte. Y a Buñuel le gusta eso porque su vida ha sido eso, y más. Metido en la provincia. Y lo curioso es que sigue teniendo esas preocupaciones. Cuando me dijeron que iba a hacer *Tristana,* sonreí pensando: «¡Qué fantástico es Buñuel! Que, considerado como el hombre más tremendista de Europa, tenga a Galdós por uno de sus escritores preferidos.» O *El diario de una camarera,* de Mirbeau, que es muy bonita película por cierto, y que me gus-

ta más que *Belle de jour*, porque ésa es la literatura que Buñuel maneja mejor.

—Ya no le gusta contar historias. *Tristana* es una película que tenía terminada hace cuatro años.

—Lo interesante es que es Galdós otra vez.

—Siempre está con la mosca en la oreja. No sabe lo que le va a parecer *Tristana* a la juventud... Por otra parte, Fraga Iribarne debe de estar diciéndose: «Aquí hay gato encerrado, porque esto de Buñuel no puede dejar de tener clave.» Y como ya le pasó con *Viridiana*, aquel jaleo que hasta cayó un ministro, ¿no?

—Bueno, pues la escena que hizo caer al ministro se le ocurrió a Buñuel una mañana; no estaba prevista, y mucho menos lo de la fotografía. La prueba es que en toda la película no hay más que siete mendigos y en la cena salen trece. Hay allí mendigos que no salen en ninguna secuencia.

—Claro, nadie lleva la cuenta. Pero indudablemente es la escena que más ha sorprendido a la gente, porque le ha parecido más que una profanación, porque realmente no es la *Cena* de Leonardo, no la del fresco famoso, sino una *Cena* copiada, sacada de la de Leonardo y reproducida en millones de tarjetas postales.

—Un cromo, sí. Una réplica acromada, endulzada, en miles de pantallas cinematográficas.

* * *

—Hablábamos ayer, y eso es lo que importa, del problema católico de Buñuel, que es el de León Felipe, el de Bergamín y, como decías, el tuyo.

—Toda nuestra educación ha sido profunda, ¿verdad?, y no son cosas que se eliminan fácilmente. Es decir, que si uno se dejara llevar así, casi oníricamente, todo ese fondo saldría constantemente a flote. Pero uno lo esquiva casi conscientemente, ¿verdad? Pero nuestra formación no pudo ser peor.

—No vas a creerlo. Acabo de leer un libro de versos del hijo de Rancaño, de Honorio, que está aquí.

—¿Qué tal?

—No se trata de que sea bueno o malo, sino de que un muchacho, hijo de ateo, hijo de comunista, que ha tenido una educación totalmente atea y comunista, y el libro tiene una influencia—por eso no está ni bien ni mal—de los libros y de las preocupaciones de León Felipe, y está discutiendo constantemente con Dios. Bueno, ¿cómo te explicas tú que esto pueda suceder en Cuba o en Checoslovaquia, que es donde este chico ha tomado conciencia de sí mismo?

—No sé. Yo creo que la atmósfera española está tan sobrecargada de todos esos artefactos, que es muy difícil sustraerse... Porque ahí tienes a Miguel Hernández: Miguel llega a Madrid con un auto sacramental llamado *Quién te ha visto y quién te ve,* y, naturalmente, se lo publica Bergamín, porque entraba de lleno en el sentido de *Cruz y Raya,* ¿no? Y luego viene una persona como Blas de Otero, y los primeros libros de Blas están llenos de motivos religiosos que van y vienen, que tienen ese sentido... En España hay la mar de gente que protesta contra el régimen, la censura, el atraso, la reacción y todo, pero en quienes ese fondo es muy difícil de eliminar, ¿comprendes? No sé, yo creo que no sólo es eso, sino que las cosas están en el aire. Referente a Buñuel, yo no conozco paso a paso su biografía, pero supongo que ha estado en un colegio tan religioso como el mío, de jesuitas. ¿Y qué? Eso es lo que deja más huella. Luego lo rechazamos y protestamos, pero, en el fondo, lo que se aprendió allí no desaparece, ¿comprendes?, aunque digamos que sí. Y surge constantemente. Hacemos por evitarlo, aunque, fríamente pensando, uno esté fuera de eso. Pero cuando te dejas llevar de la mano, cuando te dejas ir, como decíamos antes, te sale tu Dios por ahí, te sale todo. A menos que tengas la sinceridad de hacerlo como León Felipe o Buñuel: plantearlo abiertamente; y aunque él crea que lo está haciendo desde fuera, de una manera subversiva y tremenda, yo creo que lo está haciendo desde dentro y en serio. La prueba es que, no sé dónde lo he leído, creo que en el *Osservatore Romano,* están defendiendo las películas de Buñuel casi como una cosa ortodoxa, ¿comprendes? Alguien dijo—Azaña, ¿no?—que España había dejado de ser católica o algo así. ¿Cómo es posible que un país, el país más terriblemente católico, en el sentido más oscuro de la palabra, pueda dejar de serlo de la noche a la mañana? Este es un problema que se enfocó siempre mal. Y, por eso, nos trajo tan gravísimas consecuencias.

—Bueno, no se ha enfocado mal solamente en España. Hace mucho que he llegado al convencimiento de que, en definitiva, todas las guerras son guerras religiosas.

—Es verdad, sí. La nuestra tuvo mucho de eso. La prueba es que para Franco fue un caballo de batalla fantástico: presentarnos a nosotros como una República atea, como los bárbaros incendiarios de conventos. Y algo que realmente fueron hechos aislados, esporádicos y marginales le sirvió para desencadenar lo que parecía ser una gran cruzada en nombre de Dios.

—Lo más curioso es que ninguno de nosotros, ni tú ni yo ni casi nadie, tal vez por ir más deprisa, nos hemos referido en nuestra obra a este tipo de problemas en la guerra civil española; y

el que sí lo ha hecho, y no refiriéndose a la guerra civil española, sino a la guerra civil constante que hay en todo el mundo, ha sido Buñuel.

—Es verdad.

—Tal vez lo ha hecho por miedo.

—Sí, seguramente. Porque es el único español que rara es la película donde no le sale este fondo del que estamos hablando. Y es el único que lo está planteando públicamente, constantemente. Nosotros lo dejamos siempre a un lado.

—Bueno, dejando aparte la enorme diferencia de difusión que hay entre el libro y el cine.

—Claro. Es asombroso. Siempre que veo las cosas de Buñuel, sobre todo *Viridiana,* pienso mucho en mí mismo, ¿comprendes? Porque esto, aunque confusamente, resulta algo propio, algo conocido. Lo entiendo mejor que nada y comprendo de qué le nace. Lo que pasa es que nosotros, sobre todo los poetas, que pensamos de una manera tan sintética, tan condensada por lo general, estas cosas, llevadas así a la imagen, tienen un poder avasallador, ¿verdad? Y lo nuestro, aunque dudamos de pronto, es una cosa mucho más tempestuosa y más difícil de dar el golpe a la gente. Pero es asombroso que Buñuel siempre saque ricos y saque pobres y saque problemas de conciencia y gente que peca y gente que está torturada por el pecado, y que, en el fondo, no sean más que sus problemas; estoy convencido de ello. A él quizá no le guste mucho esta conversación, ¿verdad?

—Creo que está absolutamente convencido de lo que acabas de decir.

—Lo decimos en el tono más cordial y más auténticamente español y sincero que pueda haber, porque, en el fondo, es el problema, todavía, de mucha gente española y de casi toda la gente. En unos es muy claro; en otros, más confuso; algunos sólo callan, otros se lo plantean de una manera más hipócrita; pero el problema está todavía vivo, vivísimo. Y si vas a la provincia española, pues no te digo nada. Cuando yo vivía en Rute y escribía *El adefesio,* este problema era realmente aterrador. Toda la gente del pueblo eran suicidas, mezclado con borracheras y todos los problemas físicos, corporales. Pero, en el fondo, todos tenían visiones, y se les aparecía la Virgen. Y todos creían profundamente de una manera dislocada, minada. Y todo esto lo hemos vivido nosotros en la infancia. Y casi toda la gente de fuera de Madrid, la de provincias, los que hemos nacido en pueblo, todo eso nos ha dejado una huella verdaderamente profunda, profundísima, que indudablemente Buñuel hace perfectamente bien en, no diré «explotar», que es palabra poco agradable, pero sí en sacar el hilo de todo esto y ponerlo en evidencia con la sin-

ceridad y violencia con que él lo hace, ¿verdad? Creo que los católicos que lo ven no se asustan demasiado. Sí, se asustan en el sentido en el que el mismo Buñuel se asusta, ¿comprendes? Se asustan de pensar que están haciendo algo que no se debe, o algo que está penado, ¿verdad? Porque si no, no lo harían. ¿Qué sentido tiene hacer una cosa en la que uno no cree absolutamente nada? No, no tiene sentido ninguno.

—Si Buñuel fuese tan hermosamente agnóstico como dicen los norteamericanos, no hubiera hecho ninguna de sus películas.

—Pues claro que no. Sólo el que cree blasfema o alaba a Dios; hay que tener una creencia para blasfemar o alabar. Si no, es completamente inocuo, frío, falso.

—Es exactamente lo mismo que pasa con León Felipe. Pero León era más sincero porque era poeta de verdad y no era comunista a la manera en que lo es Buñuel, que no es comunista. León fue directamente a la blasfemia porque era su manera de decir las cosas.

—Claro. Yo no estuve a la hora de su muerte. ¿Cómo ha sido la muerte de León?

—Estaba totalmente inconsciente y recibió todas las...

—¿Ah, sí? ¿Los sacramentos?

—Por empeño de su hermana, supongo.

—Por su hermana, sí. Pero no creo que a él le hubiera desagradado. A lo mejor, quizá en esa hora, él, León, hubiera tenido más miedo que nadie.

—No, no lo creo. León estaba totalmente resignado. Yo le vi muy poco antes.

—No. Me refiero a lo de atrás de la muerte. Porque eso le ha preocupado a él tanto, ¿verdad? Si no, no hubiera sufrido esa lucha tan tremenda que se traía con su propio ángel, ¿comprendes? Es el que más ha representado ese papel en la poesía española. El hombre que lucha con el ángel a brazo partido, ¿verdad?, como con un mensajero de Dios o de quien sea. Cuando estuvo en la Argentina, sus conferencias eran verdaderos sermones. En la Sociedad Branca, donde yo le presenté, dio una conferencia y echó un sermón tremendo que a los judíos y a los árabes les gustó muchísimo. Y después, en un banquete que se le dio, les dijo a los camareros: «Cerrad las puertas, vamos a blasfemar.» Y los camareros, muertos de miedo, cerraron las puertas, y entonces les echó un poema que era contra San Pedro, y León Felipe decía: «Todos conmigo: ¡Pedro, Pedro, Pedro, te robaste las llaves del cielo!» Y desde don Claudio Sánchez Albornoz, que estaba a su lado y que le había acabado de llamar «el gran juglar de Castilla», hasta yo mismo y todo el mundo que estábamos allí, gritábamos: «¡Pedro, Pedro, Pedro, te robaste las

llaves del cielo!» Y los camareros y toda la gente estaba verdaderamente atónita. Bueno, pues eso es un poco la escena de *Viridiana,* ¿no crees?

—Luis es más complicado.

—Más completo, eso es evidente. Estamos hablando con la ligereza con que a veces se habla, y decimos cosas inexactas. Pero, en fin, tú has dicho bien que ése es el problema de Bergamín, León Felipe, Buñuel y tanta gente.

—Y de Federico.

—Bueno, de Federico también. Federico era creyente de verdad. Lo que pasa es que no hablaba mucho de esto porque, en fin, no estaba de moda. Pero realmente Federico tenía terrores nocturnos y era una persona de una formación muy católica, y él no lo ocultaba. Decía que era...

—Iba a confesarse.

—No creo. Eso, ninguno.

—Iba, sí.

—¿Iba a confesarse? No. Federico, no, eso no; que no, que no. No creo que ni Bergamín se confiese...

—No, Bergamín no, desde luego. Bergamín es ateo: Bergamín cree en el infierno, tal vez, tal vez en el infierno, pero no cree en el paraíso. No cree en Dios, sino en el diablo.

—Sí, eso sí. Realmente es el que más ha hablado del diablo en la literatura española. Así como León Felipe habla mucho de Dios, Bergamín ha hablado tanto o más del diablo. Pero de todos modos se condenará, y ése será su paraíso. Porque Bergamín necesita arder, de verdad, para continuar siendo lo que en la vida ha sido de una manera ejemplar.

—Bueno, por eso está tan delgado y hecho una astilla.

—Sí. No. Yo le digo que está hecho un bastón, que no envejece. Un bastón que se pone en un paragüero y, si hay agua, hasta puede echar flores. Bergamín está encorvado como un pelícano, como un bastón, y no tiene edad, no tiene casi ni canas. Tiene la misma voz apagada que tenía cuando yo le conocí en mil novecientos veintitrés, exactamente igual. Había que oírle poniéndose uno la mano en el oído. Ahora, en París, cuando estás con él, es lo mismo. Así que en eso no ha cambiado.

—Lo que sucede es que es poeta materialista, lo que se llama materialista, en el buen sentido de la palabra dieciochesca. En España no hay más que Guillén. Guillén es el único poeta materialista de la generación.

—El último libro suyo que he leído me ha gustado mucho.

—Pero... ¿y Aleixandre? ¿Tú qué dirías colocándole frente a Buñuel y los demás?

—Pues mira, no sé bien. Hay unos libros de Aleixandre que no conozco. Ultimamente ha publicado uno, muy triste, muy..., como de un hombre que siente la preocupación de que la vida ha subido demasiado alto en el nivel de los años. Pero yo creo que la obra de Aleixandre no refleja ese problema. Es una cosa más..., no sé, con menos latido, menos profundidad. Es un poeta que desde que yo le conocí, en el año veintitrés, dos años después se puso enfermo. No sé lo que le pasó. Creo que le hicieron una operación de un riñón o de no sé qué cosa, y desde entonces ha estado acostado. Desde entonces, prácticamente no se ha movido. Se ha movido poquísimo. Entonces, para un poeta tan extraordinariamente dotado como él, la verdad es que la vida no le ha dado ningún latido, ninguna sorpresa, ningún aliciente: puede decirse que no ha vivido nada.

—Lo que no quita gran cosa para su calidad poética. En todo esto estamos de acuerdo: resulta que somos los doce apóstoles, todos buenísimos. Pero queda el Judas. Y Judas, como sabes muy bien, es Dámaso.

—No, no. Dámaso tiene una formación religiosísima.

—Nadie lo duda. Pero Dámaso hizo exactamente lo contrario que todos nosotros. Dámaso se volvió diablo y escribió, como recordarás, cosas verdaderamente espantosas: fue Buñuel *avant la lettre*. Acuérdate de *Acuario en Virgo*.

—En *Acuario en Virgo*, sí, sí. No, Dámaso, indudablemente, tiene su fondo también y su infierno tremendo, quizá más que nadie. Es alumno de los jesuitas de Chamartín de la Rosa y conoce muy bien, porque yo he hablado mucho con él cuando éramos jóvenes, todos los problemas religiosos y de conciencia española. Los conoce mejor que nadie. Pero él no...; su obra no refleja nada de esto.

—¿Has leído *Hombre y Dios*?

—Sí, es cierto. Y *Los hijos de la ira*.

—Bueno, eso de la ira es otra cosa. Es uno de los libros fundamentales de la nueva poesía española, de esa poesía de la gente que nos sigue en el tiempo.

—No le concedo esa importancia.

—Yo, sí.

—No. No lo veo tan fundamental, tan precursor, aun siendo un punto de partida... Verdaderamente hizo unos poemas, dando codazos y puntapiés, que son realmente interesantes. Porque en Dámaso hay una cosa completamente desusada. Era un hombre, en sus primeros libros, un poco machadesco e incluso guilleniano, ¿verdad? Y dejó de escribir, y nos dice en una nota, hace poco: «Yo dejé de escribir porque no quería parecerme a Jorge Guillén; porque me gustaba la perfección», etcétera. Pero

UNIVERSIDAD DE VALENCIA
B
FA

luego se descolgó, después de la guerra, con esos poemas sueltos. Aquello de: «Madrid es un cementerio de un millón...» Y eso fue interesante. A mí me gusta. Pero luego tiene el mismo problema de todos cuando se enfrenta a Dios. Y hasta me dicen que se ha vuelto catolicón.

—No lo sé. Hace tiempo que no lo veo.

—Estuvo aquí, en Florencia; me llamó, pero yo no estaba en Roma. Me hubiera gustado hablar con él, porque las pocas veces que lo he encontrado me ha parecido extraordinario. Me lo encontré en la Argentina, estando León Felipe, precisamente; se juntaron los dos y se entendieron a las mil maravillas.

—Sí, se entendían muy bien: yo los he visto también juntos.

—¿Dónde?

—En México.

—En Buenos Aires se entendieron de maravilla. La noche que llegaron a mi casa se emborracharon. Dámaso dijo atrocidades tremendas; León se entusiasmó con Dámaso: dijeron que tenían que formar una compañía de recitadores y marcharse, León, Dámaso y Victoria Ocampo, recitando por toda América. Esto fue el proyecto que hicieron en mi casa. Y creo que nunca se ha hablado de esto, ni siquiera yo al escribir mi *Arboleda perdida.* Pero próximamente hablaré de todas esas cosas, de muchas de las que estamos hablando aquí de una manera deshilachada. Pero eso me pareció una cosa extraordinaria; y León, esa noche, estaba convencido de que se podía ir a recitar con Victoria Ocampo, Dámaso y él, por toda América.

* * *

—Dime una cosa: según Buñuel, él dio en la Residencia una conferencia sobre cine el día en que presentó unas películas; y dice que se trataba de una Sociedad de Conferencias que era...

—La más elegante.

—¿Verdad?

—Estaban Yebes, Isabel Dato, Cogertale: eran las tres gracias de la aristocracia intelectual. La María Luisa Cogertale era una señora de la aristocracia, de origen alemán, casada con no sé quién; yo la he conocido mucho.

—Sabrás que ese apellido no se puede usar en México.

—No. Cogertale.

[No se le acaba la risa.]

—Isabel Dato, la condesa de Cuevas de Vera, que ha seguido siendo la gran amiga de Luis, todavía vive.

—Fue la amante de Crevel, la tragedia de Crevel.

—Tendrá hoy más años que Picasso, pero es siempre amiga de Luis. Y siempre que va a París lo ve. Y creo que cuando Luis era espía, la de Cuevas de Vera andaba metida con él y le ayudaba algo, porque era un elemento de la aristocracia que se retrataba con gente franquista. Yo creo que era confidente de Luis Buñuel en el Café de París, el año treinta y siete, me parece.

—Quién sabe. Pero estábamos hablando de la conferencia de Buñuel y del examen al que le sometieron días antes Ortega y otras gentes para saber a qué atenerse sobre su nivel.

—¡No me digas!

—Sí.

—De eso no sabía nada.

—¿Estuviste en esa conferencia?

—No recuerdo. Vi las películas, pero creo que fue una serie de conferencias.

—Parece que no. El, de hecho, dirigía el Cine-Club de Madrid, pero mandaba las películas desde París.

—Sí, el Cine-Club era más o menos de Giménez Caballero.

—No, el anterior.

—Ah, entonces era una cosa muy pequeña, muy privada, en la Residencia de Estudiantes. Fue en la sala de conferencias donde Federico tocaba el piano y el Romancero y lo cantaba todo el mundo. Pero creo que más que una conferencia era una presentación... No creo que tuviera mucho aire de conferencia aquello.

[...]

—La de Cocteau... Bueno, de la de Cocteau habla la gente como si fuera una película surrealista. Hoy la he vuelto a ver, y así como *Un perro andaluz* me pareció espléndida, ¿verdad?, que no había perdido nada, vi *La sangre del poeta,* de Cocteau, y me pareció horrible. Me pareció un vómito de literatura vomitable y de una mariconería sin remedio, ¿verdad?

—Ibamos a hablar nada menos que de Picasso.

—Del monstruo de don Pablo.

—Considerado en relación con la generación que le sigue, y frente al catolicismo.

—Esto le gustaría a él. Se asombraría mucho que habláramos de esto delante de él. No sé lo que diría, la verdad, porque, eso sí, pienso que en toda la obra de Picasso no se trasluce la más mínima...

—En eso es absolutamente de su edad. Porque tampoco en Matisse se trasluce ninguna preocupación religiosa, ni siquiera en Rouault, que ya es decir.

—Es evidente. Es de otra categoría que Maurice Denis.

—Y de otra época.

—No sé qué sería Matisse, ni si tenía alguna preocupación religiosa.

—No lo creo, a pesar de la Capilla.

—Es verdad. Pero eso se hace como se puede hacer lo contrario: se puede pintar una capilla para Venus o para quien sea, ¿verdad? Yo no he visto la Capilla. La he querido ver este año, pero estaba cerrada.

—No tiene ninguna importancia.

—No, creo que no. En cambio, Picasso hizo la Capilla esa de la Paz en Vallauris, que es una verdadera Capilla, pero es también otra cosa. Pero fíjate que en Picasso no se trasluce nada religioso. Y los poemas son verdaderamente poemas oníricos, algo surrealistas en cierto modo. Yo he escrito acerca de ello y hablo de un *pensamiento enredadera*. Lo que hace Picasso es una enredadera: pone una palabra y comienza a tirar. Se le empieza a complicar todo y le sale algo que la gente podrá llamar surrealista, pero que, para mí, tiene matices muy diferentes. En esos momentos, cuando el hombre se expresa así, un poco dejándose llevar de la mano, es realmente cuando pudiera traslucirse algo de su fondo, aunque fuera de la infancia. Y a Picasso, en efecto, le salen, cuando escribe esos poemas, cosas de su verdadera infancia, pero lo mezcla todo, hecho un lío; no tiene un pensamiento lógico, pero le sale lo que le daba su madre de comer, los toros, los boquerones de la playa, el barrio suyo del Perchel; habla de la morcilla colgada no sé dónde; todo mezclado de pronto con una estrella, luego con un gallo que canta. Jamás se le escapa una sola palabra por la que pueda uno pensar que existe en él un fondo religioso, ni siquiera lejano, o de que haya ido nunca a misa, alguna vez.

—Así que los poemas de Buñuel se parecen a los poemas de Picasso. Y, sin embargo, las películas de Buñuel no corresponden de ninguna manera a los cuadros de Picasso. Lo que demuestra que no hay ninguna lógica ideológica en el arte, porque si la hubiera, Buñuel debiera ser Picasso y Picasso debiera ser Buñuel.

—Está bien. Como cosa divertida no está mal. Pero no sé qué decirte a eso, la verdad. Yo creo que Picasso va por un camino tan diferente a todas esas preocupaciones, que realmente es el caso más extraordinario y más especial que ha pasado en la tierra. El mecanismo mental de Picasso, cuando se está con él, le permite siempre decir lo inesperado; aun ahora, a sus ochenta y ocho años, siempre se sale por lo que la gente llamaría la tangente en todas las cuestiones: cuando habla de literatura, cuando habla de pintura, cuando habla de política. Yo le pregunté:

«¿Qué opinas del realismo socialista?» Me contestó: «Del realismo socialista opino extraordinariamente bien. Lo que pasa es que nadie lo ha hecho. Nadie lo ha hecho. Nos han engañado. ¡Qué más quisiera yo que saber hacer el realismo socialista! Eso no lo sabe hacer nadie.»

[Y Alberti se ríe con su risa abierta y franca, sin límites, como una playa.]

—No me negarás que es una opinión sensacional. Hubiera sido bueno preguntarle alguna vez (y se lo voy a preguntar, y te lo contaré por escrito, ahora que voy en diciembre a pasarme dos meses en la Costa Azul y que por lo menos iré a verle tres o cuatro veces) ese problema religioso que a ti te interesa y en el que yo nunca había pensado.

—Y, además, sería muy curioso saber si sus padres fueron creyentes o no.

—Esto debiera saberlo Sabartés, pero nunca ha aludido tampoco a nada. Lo único que sé es que Picasso siempre se ha divertido mucho con sus nombres. Y yo ahora le he hecho un poema, y mi libro se llama así: *Los ocho nombres de Picasso*. Cuando le bautizaron le pusieron ocho nombres. Se llama Pablo, José, Diego, Juan Nepomuceno, Francisco de Paula, María de los Remedios, Crispín y Crispiniano de la Santísima Trinidad Picasso. Así se llama. Y le divierte mucho, pero como cosa pintoresca. Pero demuestra, claro, que ha sido bautizado con los santos del día, como es la costumbre católica. Ahora, eso que tú planteas de que si la familia fue creyente o practicante... Creyente sería, desde luego, pero practicante... Si tuvieron esa preocupación, desde luego a Picasso no se le ha transmitido nada.

—Ni en general a ninguno de los pintores españoles de la escuela de París.

—Es verdad. Pero espera, tengo una fotografía dedicada por Picasso, que está con un lazo de la primera comunión. ¿No la conoces?

—No.

—Picasso, de chico, cuando menos la primera comunión la hizo. Pero eso se hacía siempre como una mecánica, porque sí; si estabas en un colegio y no hacías la primera comunión, te echaban.

—En ese tiempo, en Málaga, debió de haber ido con los maristas o con los jesuitas.

—Fíjate que voy a anotar esta conversación, es decir, esta preocupación tuya, porque se la voy a preguntar a boca de jarro, en cuanto llegue, en noviembre. Porque seguramente va a decir algo interesante, como siempre, ¿verdad? Nunca le he oído aludir a nada de este asunto; y cuando habla, pues se acuerda

de *Carancha,* de las corridas de toros, de que *Carancha* lo tuvo sentado en la falda, en sus rodillas, pero jamás le he oído hablar de una confesión, de una de esas cosas que quedan de la infancia. Es raro que en él no haya ninguna alusión a nada, ni siquiera a la época realista de sus comienzos, de sus academias primeras. Sólo... Sí, pintó un cuadro que es la muerte de alguien recibiendo la extremaunción. Pero es un tema como otro cualquiera. Tal vez fuese un tema obligado, ¿un tema de la época? Pero me sorprende, sobre todo, que cuando escribe, que es cuando le podría salir algo de verdad referente a todo esto, no le sale nada. Sólo una cosa anti..., no antirreligiosa, no; anticlerical, eso sí.

—Eso sí es de la época.

—De pitorreo. Yo le he hecho un prólogo a un texto suyo —que me pidió que le hiciera—que se llama *El entierro del conde de Orgaz.* Es una cosa larga, que empezó como teatro y la terminó como un relato. Un disparatazo, ¿verdad?, no disparatado, es su lógica o su hilo especial. Pues ahí salen unos curas y los pone en ridículo, y salen otros curas putañeros y unas niñas que se levantan la falda y se mean en las mesas, y cosas así, delante de los curas. Pero no hay nada antirreligioso tampoco.

—Es el auténtico pintor ateo.

—Es extraño, ¿no? Porque en sus cuadros no hay ni la más mínima alusión, ni parece que le haya preocupado nada de todo esto. [Es curioso cómo Alberti rehuye siempre pronunciar el nombre de Dios.] No sé cómo se casó. Yo creo que ni siquiera se casó por la Iglesia cuando lo hizo con la rusa aquélla. No lo sé. Es una cosa interesante para preguntarle a él. Ni creo que nadie jamás le haya planteado este asunto. Y sería interesante; siquiera tres palabras, ¿verdad?

—Sí. Por ejemplo, donde podía haber hecho una alusión en pro o en contra es en el *Guernica.* Y no hay nada.

—Claro. No, no, nada, nada en absoluto. El *Guernica* es la fuerza desatada del horror, de lo ibérico si tú quieres, porque está el caballo espantado, un brazo que sale con una lámpara que se apaga. Es un terror primario, es una cosa así como de la tierra, como que está temblando, pero no se ve que tenga él ninguna preocupación en este sentido. La verdad es que, fíjate, que tiene ochenta y nueve años y se le ve tan tranquilo y tan reposado, tan sin sobresalto ante la muerte, que es una cosa que, al fin y al cabo, a los ochenta y nueve años no se siente igual que a los treinta o a los cuarenta o los sesenta, ¿verdad?; y así y todo, él aprovecha sus minutos, trabaja doce o catorce horas diarias, más que nunca. En tres meses, últimamente, hizo más de cuatrocientos grabados, sin contar la pintura, con un pulso sobera-

no. Y nunca hay nada de lo que hablamos: siempre celestinas, putas, sale un caballo; pero no, no, ni un indicio remoto de nada. Sólo hay, en un aguafuerte famoso del *Dinosaurio,* allí hay como un Cristo, algo como que se sube a la barrera o se sube por una ventana. Eso habría que ver por qué lo hizo.

—Hay que volver a Buñuel, ponerlo entre Goya y Picasso y ver qué sale. Pero no sale nada. Porque, al fin y al cabo, Goya no tiene absolutamente nada que ver con Buñuel.

—No, realmente son unas comparaciones disparatadas. Aunque entre Goya y Picasso ya sería otra cosa, de ello se podría hablar muchísimo.

—Si, en la pintura, Buñuel se parece a alguien, es a Velázquez.

—Sí, es verdad. Eso es verdad. Más que a Goya.

—Mucho más.

—¿Y de la actitud política de Buñuel?

—Tenemos que volver muy atrás. Ya andaba metido en esas cosas, aunque sin intervenir directamente en la revista, pero su actitud política era muy clara y muy de izquierdas. Hacíamos la revista *Octubre* en ese momento.

—No hay nada de Buñuel en ella.

—No. Pero publicamos en una de las portadas una foto que nos dio él, de *Tierra sin pan.* Nos dio un trozo del filme y publicamos una fotografía, y dijimos que era de él, de la película que estaba haciendo. Está en la cubierta del número dos, porque él hizo *Tierra sin pan* en el año treinta y dos o un poco más tarde. La revista *Octubre* es del treinta y tres al treinta y cuatro. Puede ser que la hayamos publicado más tarde, pero creo que no. Creo recordar que en ese momento, cuando hicimos *Octubre,* fue cuando hicimos el viaje ese a las Hurdes, con Gustavo Durán. También venía Pedro el Unico, como le llamábamos a Pierre Unik. Y con Eli Lotar fuimos a los Hermanos de la Orden de Toledo... Lo cuento en *La arboleda.*

—Y también la *Argentinita* y Pérez Mínguez, un arquitecto.

—¡Ah! Sí, sí. Pérez Mínguez también vino a Toledo, con una chica francesa que no sé cómo apareció allá. Se había enamorado. Emeterio lo conoce. Pero Pérez Mínguez desapareció en la guerra; creo que estuvo del otro lado y se quedó allí. No sé. Fue un amigo, así, muy ocasional.

—Bueno, él me lo contaba: entonces andaba de novio...

—Con la Carmen.

—Sí. Y una noche dijo que se iba a un funeral, y Buñuel le dice: «¡Qué barbaridad! Eso no hay que hacerlo jamás.»

—Al funeral ¿de quién?

—Se había muerto el padre de Carmen. Y Buñuel le dice: «¡Eso no se hace jamás! Hay que ir allí y escupirle.»

—Puede que sea cierto. Era la época...

—Sí.

—Y todo esto me lleva a lo de los juegos. Jugar a decir algo agradable y algo desagradable sobre la misma persona. Que quién es el más guapo, quién es el más cabrón, quién...

—Eso creo que lo he prsenciado alguna vez, pero poco. No sé en qué reunión, una vez, empezamos a jugar a eso. Pero no tengo una idea muy clara: yo, de Buñuel, tengo unas imágenes muy confusas y muy precisas de determinados momentos. Y luego, le veo tan de tarde en tarde...

* * *

—¿Y de la noche aquella en Toledo y la lucha con los cadetes?

—No era de noche. Después, se nos acercó un capitán de la Guardia Civil—ya era en tiempo de la República—y nos dijo: «Váyanse lo más pronto posible, porque éstos van a avisar a sus compañeros y puede tener consecuencias desagradables.» La verdad es que estábamos todos un poco borrachos. ¿O fue la noche de los fantasmas? Lo que sí recuerdo es que venía Manolo Angeles Ortiz y que dos cadetes le dijeron a María Teresa unos piropos «españoles», y, ahí sí, los caballeros que rodeaban a María Teresa tomaron partido. Estaba Luis Lacasa, Pérez Mínguez...; estaba Manolo Angeles Ortiz, y se armó una cantidad de trompadas, en plena calle, contra todos los cadetes. Y entonces los cadetes, los muy cobardes, subieron a la Academia y dieron aviso. Y empezaron a bajar cadetes. Nos pareció lo más prudente largarnos, porque, si no, iba a haber un motín cívico-militar, ¿verdad? Fue así. Eso es cierto. Eso no lo cuento yo en *La arboleda,* lo cuento en *La noche de Toledo,* la del fantasma de la Posada de la Sangre. Buñuel era un aragonés con buenos puños, y dio sus buenos puñetazos. Me acuerdo perfectamente, le hicieron sangre en la boca a uno de los cadetes. Y estaban verdaderamente desesperados, ya no sabían qué hacer, casi pedían perdón, y, ¡paf!, les largaban otra trompada; por un lado entraba Manolo Angeles, por otro entraba Buñuel. Así que fue muy bueno.

—¿No sabes nada de su afición al hipnotismo...?

—No, no. De espiritismo e hipnotismo sólo he hecho sesiones con Fernando Villalón, que era otro hipnotizador genial. Ese era extraordinario. Y me hipnotizaba a mí. Porque es la época en que yo estaba flaco, y era un buen médium. Cuando engordé, ya dejé de serlo. Los flacos son unos médiums formidables: son hipnotizados rápidamente. A veces me hipnotizaba con una fa-

cilidad enorme, y Villalón me ha hecho hacer cosas extraordinarias: ejercicios de pulso, por ejemplo. O dormirme y estar en una habitación al lado con los ojos vendados, y meter ellos debajo de la estera, en un hotel de Sevilla, un papel, y en medio del papel un aspa, así, hecha con lápiz, un signo de multiplicar pequeñísimo, y darme a mí un alfiler y venir yo, con los ojos vendados, hipnotizado, a arrodillarme en el centro de la habitación y clavar el alfiler a través de la estera en el centro del aspa de multiplicar dibujada en el papel, debajo de la estera. Eso lo he hecho yo, en esa época. Creo que es más importante que las cosas que hacía Buñuel.

—No creas. Buñuel hipnotizó a mucha gente. Por ejemplo, a la mujer y a la cuñada de Vicens.

—¿Tú crees? Eso sería extraordinario. Habría que verlo... A Ernestina, ¡que genial!

—Y no poder despertarla.

—Ernestina también venía a Toledo, con Uzelay, el pintor. Y entonces se perdían por las calles, y Buñuel y los demás les cantaban una estrofita que decía:

Ernestina y Uzelay,
triqui, triqui, triqui, triqui,
triqui, triqui, triqui, tray.

Porque desaparecían en la oscuridad de cuando en cuando. Fue cuando Buñuel, ahora me acuerdo, quería imitar la manera de cantar cante jondo que tenía el pobre José María Hinojosa —lo mataron al comenzar la guerra—. Hinojosa cantaba, pero era un poco cascajoso y muy premioso. Y presumía que sabía cantar cante, y cantaba los martinetes, que se cantan siempre con acompañamiento, sin música, con acompañamiento de la fragua. Y entonces, por ejemplo, Hinojosa cantaba:

Sí, sí, no, no,
casita de los Montoya
tembló, pero no cayó.

Pero esto lo cantaba muy premioso y tan a destiempo, que entonces entre Buñuel y yo inventamos un cante jondo que Buñuel cantaba, y que decía:

Intermitentemente,
intermitentemente
y cómo, y cuándo, y que viene
y que

y que se esconde por sí
y sobre tras,
y que resulta de que había y tenían por allá
latente de una casita los Montoya...

Si ves a Luis, te lo contará. Del cante, de la parodia de los martinetes del pobre Hinojosa.

—¿Y Claudio de la Torre?

—Hombre, Claudio fue muy amigo mío. Pero no sé qué relación pueda tener Claudio con Buñuel.

—El sí me dice que mucha. Ahora yo te diré una cosa: Buñuel es muy celoso. Esa es su ley, su...

—Sí, sí, sí. Me parece que sí.

—Bueno. Y entonces, en París, cuando dejaba a Jeanne, no permitía que saliera con nadie, como no fuese con Claudio.

—Ah, eso no me extraña nada. Yo sé que era muy celoso, siempre he sabido que Luis era muy celoso. Y su mujer nunca se la presentó a nadie. Quizá antes porque era joven; tal vez ahora la presente. Era muy hermosa chica, muy guapa, ¿verdad? Pero yo sé que él la escondía mucho. Y siempre aparecía como un soltero hasta que tuvo sus hijos y esa cosa. Buñuel era como un soltero que tenía una mujer, legal o lo que fuera, pero que ni siquiera lo parecía, porque le daba tanto aire de misterio, que no sabíamos muy bien qué era.

—El misterio llega hasta la fecha del matrimonio. Yo tendría que ir a rebuscar, pero no vale la pena. Luis dice: «Me casé el veinticinco.»

—¿El año veinticinco, en mil novecientos veinticinco?

—Sí. Y Jeanne dice: «Nos casamos en mil novecientos treinta y cuatro.» Es decir...

—Quizá sea la verdad. La verdad es el treinta y cuatro.

—Sí. La verdad no importa nada.

—No, porque él entonces... Porque a Buñuel, en el fondo, como buen católico que hemos decidido que es, le preocupaban las cosas—yo creo—. Y entonces la tenía muy oculta. Después la empezó a enseñar un poco. Sí, hasta que estuvo casado, en Zaragoza, por la Iglesia.

—Bueno, las dos personas con las que ha dejado salir a su mujer...

—¿Era Claudio?

—En París, con Claudio. Y luego, en Madrid, con Moreno Villa, que es otro de quien no hemos hablado.

—Yo a Moreno lo he querido muchísimo. A mí me pareció una persona extraordinaria y que hacía muy bien todas las cosas que hizo, Pepe Moreno. Aquí se ha traducido ahora, y como un

libro extraño de la vanguardia española, *Jacinta la Pelirroja,* que es un libro muy curioso.

—Y volviendo a Federico: ¿*El público* existe?

—Claro, existe. La noche que se fue Federico a Granada... Hay un artículo de Rafael Martínez Nadal...

—Muy amigo de Federico.

—Ahí cuenta cómo acompañó a Federico a la estación y le dio el original de *El público.* Ahora va a publicar un estudio con casi todo el texto, porque Paco García Lorca no quiere que se publique aparte tal y como está. Paco dice que hay una segunda versión. Parece que efectivamente la hubo y que Federico se la regaló, en Cuba, a Dulce María Loinaz. Y que ésta tal vez se escandalizó porque no entendió una palabra. Según dice, rompió el manuscrito y lo tiró al cesto de los papeles. Así que sí que hubo o hay una segunda versión, y tal vez Paco esté en lo cierto al suponer que existe una copia, porque no iba Federico a regalarle la única a una chica. Yo sospecho—quede bien claro que no es más que una sospecha—que esa versión la tiene Paco.

—¿Ah, sí?

—Lo que sucede es que esa obra, como verás, según lo que me ha dicho Rafael [Sánchez Ventura], es el texto donde más claramente se trasluce el homosexualismo de Federico. Y por eso se opone la familia a que se publique. En eso son algo verdaderamente...

—La familia quiere echar una cortina sobre eso. Se han enfadado con la pobre Marcelle Auclair. Me lo ha contado, ¿eh? Estaba consternada. Estuvo aquí en Roma, ¿verdad?, y estaba consternada. Dice: «Porque, la verdad, el capítulo que yo le dedico a ese Federico está hecho con un cariño como está hecho todo el libro, con un respeto profundo, pero que indudablemente eso, la afición de Federico o lo que fuera, ese gusto o como se llame, ¿verdad?, era una cosa muy importante para su poesía y para todo. El hecho de ser esto, ¿verdad?» Y, sin embargo, la familia le ha retirado el saludo. No quieren saber nada de Marcelle Auclair, porque habla de la homosexualidad de Federico. Cosa que conocía todo el mundo y que a Federico le importaba tres pitos que lo supiera la gente. Al contrario, era una broma, una risa permanente cuando se hablaba de este asunto.

—Y que, además, nunca fue un secreto.

—Pero si te digo que no es un secreto. Porque a Federico no le importaba absolutamente nada que la gente lo supiera. Federico se presentaba con sus amigos tranquilamente, los llevaba a la casa. Es más, te los imponía. Decía: «Bueno, no voy a cenar si no invitas a Fulano.» Y si no invitabas a Fulano, Federico te

plantaba un plantón colosal y no venía a verte, ¿comprendes? Y te dejaba con la cena colgada y con toda la gente.

—Sí. Y aunque lo invitaras con él, tampoco venía.

—No, claro, eso sí. Entonces a eso le llamábamos, Federico y yo, el plantón arcangélico. Cuando ya no venía, era el plantón arcangélico. Ahora mismo me he acordado, ¿verdad? Y yo a veces lo invitaba a mi casa de la calle del Marqués de Urquijo y le decía, porque nos llamábamos primos, le digo: «Mira, primo, no me vayas a dar a mí el plantón arcangélico, porque, vamos...» Pero, en fin, yo siempre lo invité con alguien que estaba de turno, con alguien que él decía que era un gran poeta. Una vez me presentó a uno que se llamaba Serafín o no sé qué. Me dijo: «Mira, primo, éste; éste, tú y yo somos los más grandes poetas que hay en España.» Y él había escrito unos poemas inventados, que los decía como si fueran de ese chico y eran de Federico, ¿comprendes? Federico era extraordinario; no le importaba absolutamente nada.

—Pues, en *El público,* parece que están las cosas más claras. Yo le oí muchas veces hablar a Federico de que iba a hacer una cosa que se llamaba *El público,* pero creí que no había tenido tiempo de hacerlo. Después, claro, también habló de *Así que pasen cinco años.* Eso sí se publicó.

—Acabo de verlo representado, en París.

—Yo lo he visto representado en la Argentina.

—Yo lo he visto bien representado. Muy bien. En la traducción de Marcelle Auclair, por cierto. Quedaba bien la obra. Sobre todo en la segunda parte.

—Sí, ¿verdad?

—Muy bien. Se ve entonces, en escena, lo que Federico podría haber hecho. Hizo, además, más adelante, un poco de lo de Genet. Treinta años antes.

MARÍA TERESA LEÓN

—Dime, ¿dónde conociste a Rafael?

—En casa de una amiga mía. Estaba leyendo *Santa Casilda.* Leía *Santa Casilda* y nadie decía nada. Porque la gente que estaba escuchando era bastante frívola, y la única que empezó a hablar de romanceros antiguos y de todas esas cosas fui yo con él. Y se entusiasmó, claro. Porque hablaba de lo que tanto le gustaba en aquel momento. Además, mi familia es burgalesa; todo coincidía con Santa Casilda. Y entonces, al terminar, le dije: «Me voy a mi casa. El coche está abajo. ¿Quieres que te lleve para allá?» El dijo: «Sí.» Se vino conmigo. Llegamos a mi casa, a casa de mi madre, y entonces, en la puerta, dice: «Hace muy buena noche. ¿Por qué no damos una vuelta?» Y nos pusimos a pasear por Rosales, y nos dieron las tres de la mañana paseando por Rosales y hablando de los romanceros españoles. De manera que figúrate. Ah, pero luego él hacía...

—¿En qué año?

—Pues fue el año veintinueve o treinta, ya no sé.

—¿El año veintinueve o treinta?

—Sí, sí. Al poco tiempo yo me marchaba a casa de Ramón Menéndez Pidal, a San Rafael, que era la casa de mi tía, ¿no? Mi tía María Goiri. Iba yo con mi madre. Y una mañana, estábamos muy tranquilas, ya nos despertábamos, cuando bajé a abrir la puerta y me encontré a Rafael, sentado en el escaloncillo de la puerta, que me gritaba: «¡Pero qué va a ser ésta la casa de Menéndez Pidal! Estoy desde las cinco de la mañana cantando romances y nadie me abre la puerta.»

—Oye, ¿tú conociste a Buñuel, ya que hablas de Goiri? Porque ellos veraneaban en San Sebastián, y por allí andaba todos los veranos Buñuel, que había tenido relaciones con Concha Méndez.

—Sí, pero yo no conocí entonces a Buñuel. Lo conocí mucho

más tarde. Un día nos cruzamos, y alguien me dijo: «Ese es Buñuel.» Y después, claro, vi *Un perro andaluz* y todas esas cosas. Y de pronto, un día, estando con Rafael ya, nos encontramos con Buñuel. Le acompañamos algunas veces en los viajes esos que hacía a las Hurdes. Luego se fue formando un grupo de amigos a quienes les gustaba mucho ir a Toledo: los Cofrades de la Orden de Toledo. Un día callejeamos por todo Toledo, dando vueltas y gritos. Estaba Buñuel y estaba Manolo Angeles Ortiz y algunos amigos más. Y, de repente, pasamos al lado de un grupo de muchachos de la Academia de Infantería y se les ocurrió decir una de esas cosas que dicen los hombres, que se llaman «flores», pero que también pueden llamarse «ordinarieces». Y entonces dijeron no sé qué. Manolo Angeles Ortiz, Buñuel y todos se pusieron como lobos: empezaron a dar gritos y casi a pegarse con los estudiantes, y un lío espantoso. Yo estaba muy asustada de haber provocado sin querer todo aquel conflicto cívico-militar. Y al fin tuvimos que irnos volando porque nos gritó una vecina desde un balcón: «Corran, corran. Váyanse pronto. Que viene toda la Academia de Infantería contra ustedes.» Huimos por patios y callejas. Nos abrían pasillos privados, patios y callecillas pequeñas, nos pasaban por entre medio de las casas... Y así, salvados por la fraternidad cívica de la gente de Toledo, llegamos al Puente y nos libramos de los cadetes.

—Tú no te acuerdas de que Buñuel era campeón de boxeo.

—Por eso, creo que por eso empezó todo, porque quiso demostrarnos que era campeón de boxeo boxeando con los cadetes.

—Y luego con Buñuel no has vuelto a convivir así, más que esporádicamente.

—Nos lo volvimos a encontrar, de pronto, en Francia, y hemos estado con él en Francia dos o tres veces. Siempre le vamos a buscar a su hotelito, que creo está en el bulevar Raspail, no me acuerdo bien.

—Sí. Sigue parando allí, frente al cementerio.

—Sí, sí. Bueno, pues ahí, a ese hotelito del bulevar Raspail, íbamos a buscarlo y era muy gracioso porque decía siempre que no estaba para nadie, para nadie. Claro que para nosotros sí. Pero nos advirtió: «Por favor, vosotros dos solos. Que no venga nadie, nadie, nadie.» Y entonces se ponía a hablar con Rafael, y contaba, y hablaba... ¡Era tan bonito oírlos!

—Pero, de hecho, no tuviste amistad ni con su mujer, ni con los chicos.

—No. Los he conocido, sí. A los chicos los he conocido en Francia, pero ya mayores. Venían de México. A la mujer la he conocido también, pero no puedo decir que haya tenido amistad con ella. Era una mujer grande, hermosa. Tenía un porte muy

majestuoso. Los chicos también son enormes, altos, fantásticos. Y Buñuel tiene siempre esa cara de aragonés, fuerte. Y como una parte de mi familia es de Aragón, pues tengo cierto parentesco.

—Pues ya ves, yo creí que habías conocido más a Buñuel.

—No, no. Yo no he conocido más a Buñuel que eso. En la guerra tampoco nos vimos porque él estuvo en París, pero... ¿desde cuándo?

—Es lo que me gustaría saber.

—Verás. Lo de Madrid, yo creo que lo de Madrid empieza hacia... Mira, a nosotros nos dejan solos en Madrid, digo en la Alianza, el siete de noviembre.

—Sí, pero yo no, yo llegué el día tres.

—Ya, pero tú no estabas en Madrid.

—No, yo estaba en Valencia.

—Por eso te digo. El siete de noviembre estábamos solos, con León Felipe, en la Alianza de Intelectuales.

—Sí. Os estoy viendo. Yo llegué, como un idiota, a buscar papel para el periódico; fue el día tres.

—Esto es. Tú llegaste, me acuerdo perfectamente.

—Yo estaba en Madrid el dieciocho de julio, pero me fui a Valencia más o menos cuando llegasteis vosotros.

—Ahora recuerdo, cuando nosotros llegamos de Ibiza, en agosto.

—Yo me acuerdo muy bien todavía cuando nos vimos la última vez, en la estación del Norte.

—Cuando nos marchamos, sí. Pero de la partida de Buñuel, ni idea. En todas las fechas estoy siempre muy mal.

—Y luego hubo grandes disgustos en el Partido, porque se había ido, ¿no?

—Bueno, porque habían dejado Madrid. No sólo él.

—Ya, claro. Y luego Roces lo llamó y no quiso...

—No quiso venir. Eso es verdad.

—Y luego...

—En aquel momento difícil y crucial, muchos de los intelectuales que no estaban en la Alianza se hallaban en el frente, muchos. Entre ellos, Luis Cernuda.

SANTIAGO ONTAÑÓN

—Bueno, mi querido Ontañón, háblame de lo que te dé la gana, siempre que sea acerca de Luis en sus buenos tiempos en que lo conociste, de los años veintitrés y veinticuatro.

—Bueno, yo conocí a Buñuel, pues no sé, en el año veintitrés o veinticuatro, no estoy seguro, porque esos primeros años de París están todos tan unidos, que no puedo precisar cronológicamente cuáles son exactamente. Pero, en fin, a juzgar por... ¿Cuándo ganó Rafael Alberti el Premio Nacional de Literatura?

—En el veinticuatro.

—Bueno, entonces fue el veinticuatro. Porque vivía allí Buñuel, en un hotel cerca de la cárcel de La Santé, que era una especie de sanatorio, frío, inhóspito, todo de azulejos blancos. Un hotel muy absurdo donde él vivía. Yo recuerdo que fui una mañana, creo que con Juan Castañé o Diego Buhigas Dalmau, que luego fue diplomático, el cual era muy amigo nuestro, y allí nos encontramos a Paquito García Lorca. Y estaban muy contentos todos, entre ellos Paquito, porque habían dado un premio nacional de poesía a Alberti. Yo, que había salido hacía años de España, pues fue la primera noticia que tuve de la existencia de Rafael. Bueno, en esa época, Buñuel era de nuestra tertulia, de nuestra peña, y nos reuníamos bien en La Rotonde, bien en el Jockey; nos reuníamos bastantes en La Closerie des Liles. Y entonces a él le gustaba mucho jugar a eso, que tú seguramente conocerás, de los detectives, que era un juego en el que cada cual era un detective famoso: Nick Carter, Sherlock Holmes, Okito, un japonés... Se inventaba un crimen, y uno explicaba la trama. Entonces, siempre había otro policía que se reía muy irónico y decía: «Qué ingenuo. Esa es una cosa toda tramada por mí.» Y allí era una lucha constante de los detectives, siempre dentro del personaje que se conocía, cómo se destruían unos a otros el cri-

men. Y muchas veces se mataba a diestra y siniestra, y se quedaba la historia sin continuar. Otro juego que le gustaba mucho también era escribir un capítulo de novela «a la manera de...». Eso venía un poco de la Residencia de Estudiantes, ¿no? Entonces se escribía un capítulo a lo Baroja, ¿no? Uno escribía un pequeño argumento. Entonces el otro lo tenía que seguir, y el otro también, y tal. Y a Buñuel le gustaba mucho cuando llegaba su capítulo, pues de repente mataba al protagonista, y mataba a todos, y se acababa la novela. El, como tú sabes, era absorbente. Tenía entonces una especie de potencia casi física, como una locomotora, ¿no? Estábamos, por ejemplo, en una reunión, en el Select, en el sótano. Decía: «A ver: vamos a hablar de poesía media hora.» Entonces, todos, como imbéciles, hablaban de poesía, y de repente decía: «¡Bueno, basta!», porque le había dado la media hora justa. Y nosotros: «Bueno, oye, ¿por qué no vamos a algún sitio?» «No, no, no...» Entonces no todo el mundo, ¿no? Pero, de repente, él decía: «Bueno, vámonos.» Y hacía así, hacía un movimiento elefantístico y teníamos que ir todos detrás de él. Porque era una fuerza de la Naturaleza, ¿no? Para entonces fue cuando él empezó a pensar en el cine, en hacer cine. Porque tú sabes que él era un señorito rico. El fue siempre un niño rico de Zaragoza. Y en el primer momento quiso hacer en cine la vida de un periódico. Que inclusive pensaba en *ABC,* hacerlo aquí. Y le estropeó un poco el filme, que no recuerdo yo quién fue el que lo hizo, si fue René Clair, o Picabia, o uno de ésos. Que fue, me parece que se llamaba *Rien que des heures*[1].

—No, ésta es la novela de...

—No, no. Esa es de Morand. No, no. No es eso, no. Era una película que fue muy famosa, era la historia de una ciudad desde que amanece hasta que se acaba. ¿Te acuerdas? De un autor que luego fue muy famoso director. Bueno, en realidad esa era la idea de Buñuel. Y eso, claro, le cortó, porque parecería un plagio haber hecho lo que él quería. Entonces fue cuando empezó a querer hacer *Goya.* Y, claro, siempre estaba con su Goya y su Goya. Y ya, pues, jugábamos a que él era director. A ser director. Entonces bajábamos al sótano del Select y él se ponía, soplando mucho, y mandaba: «Bueno, yo soy el director», y tal. Y al que ganaba, al que era mejor actor, él le convidaba a un *manhattan.* Entonces valían siete francos, que era mucho para todos nosotros. Había un premio, un *manhattan.* Y hacíamos escenas. Los actores éramos Castañé, Hortelano, Paquito García

[1] De Alberto Cavalcanti.

Lorca, Manolo Angeles Ortiz, Diego Buhigas muchas veces, y yo. Entonces éramos los más... Casi siempre ganábamos Paquito García Lorca o yo. Eramos los que nos llevábamos los cócteles. Y él, allí; pero lo tomaba de lo más en serio, ¿sabes? Buñuel: «Ahora, tú sales y llegas a una reunión social, muy elegante. Tú entras. Desde la puerta ves a la directora, a la dueña de la casa, y la saludas con una inclinación. Y al poco rato aparece un niño y le saludas»..., y todo eso. Tu tenías que entrar y saludar de lejos; venía un niño imaginario y le tenías que hacer caricias y tal. Y él la gozaba con eso, disfrutaba tremendamente. Luego, la película grande que él pensaba hacer siempre. Fue algo curioso, cuando Emily Brontë era muy poco conocida en España...

—¿Cuál?

—Emily Brontë, la de *Cumbres borrascosas.* Yo me acuerdo que él estaba entusiasmado con una novela que se llamaba *Les Hauts de Hurle-Vent,* nada menos que *Cumbres borrascosas,* que luego creo que la hizo también en México. Y no muy bien...

—Los dos rollos finales son muy buenos.

—Sí. Muy buenos, ¿verdad? Bueno, pues ésa fue la película que él pensaba. Luego, yo ya me tuve que venir a España, y fue cuando de repente hizo *Un perro andaluz.* Ya no estaba yo en París.

—Cuando quería hacer *El periódico,* ¿nunca te habló de Ramón Gómez de la Serna?

—¿De Ramón Gómez de la Serna? No recuerdo, no quiero hablar de ligero, pero es muy posible, porque él era muy ramoniano, él era muy admirador de Ramón. O quizá del *Goya.*

—No, el *Goya* de Ramón es muy posterior, y, desde luego, él trabajó con Ramón Gómez de la Serna para hacer *El periódico.* Iban a hacer todo con *gags* de Ramón. Historias de Ramón y todo eso de *El periódico.*

—Sí, sí.

—Luego quedó muy mal, lo cuenta él mismo, porque Dalí lo llamó. Dice: «Voy a hacer esta película, *El periódico.*» Y Dalí, en una caja de zapatos, le envió la síntesis general de *Un perro andaluz.*

—Pues yo no creí nunca que Dalí tuviera tanta importancia en *Un perro andaluz.*

—Sí la tuvo.

—Porque en *Un perro andaluz* hay muchísimo más de Pepín Bello que de Dalí. Toda la teoría del «carnuzo», y de los burros muertos, y todo eso, era una de esas ideas obsesivas que tenía Pepín Bello.

—¿Desde cuándo?

—Desde los tiempos de la Residencia.

—¿Tú estabas?

—No. Pero, en fin, he oído hablar a todos ellos, a Federico y a todos, del carnuzo, la teoría del carnuzo. Pues la teoría del carnuzo es un poco lo que da en el filme, ¿no? Es la podredumbre burguesa, las familias adocenadas..., de eso que estamos todos en contra, ¿no? Es decir, la tradición, los viejos señores reaccionarios. En fin, eso. A mí me parece que un carnuzo, decir «un carnuzo», es una cosa casi inefable, ¿no? O sea, un carnuzo era un señor que representaba todo sobre lo que no estábamos de acuerdo, ¿no? Por eso en *Un perro andaluz* salen los burros, los burros muertos, los carnuzos encima del piano, como salen las Tablas de la Ley y salen los maristas, la educación religiosa y todo esto..., ¿no? Pero todo eso era mucho de Pepín. Y luego hay un *gag*, que fue el más famoso de la película, el cual era absolutamente de Moreno Villa.

—¿Cuál?

—Lo de la nube en el ojo.

—¿Estás seguro?

—Seguro, sí.

—Me dejas estupefacto, porque tengo muchas versiones, entre ellas del propio Luis, de cómo esto lo hicieron entre Dalí y él a base de sus propios sueños.

—Bueno. Pues a mí me han contado—y no puedo decirte ahora quién, pero ha sido un residente, no sé si fue el mismo Federico, que un día Moreno Villa bajó a desayunar a la Residencia muy impresionado porque había soñado que con una navaja, afeitándose, se había cortado el ojo. Y que a todos les produjo un ramalazo de cosa tremenda, que luego se aprovechó para la película, ¿no? La prueba es que tú sabes que es una película en que ese *gag* ha causado inclusive enfermos mentales, ¿no? Hubo un señor, un *épicier* francés, que se dedicó a cortar ojos de vaca y tenía cientos de metros de película de dieciocho milímetros con ojos cortados, era una cosa ya de demente, ¿no? Pero la idea del ojo, de lo terrible del ojo seccionado y con la masa viscosa saliendo, eso era de Moreno Villa.

—¿Y las hormigas?

—Pues no sé.

—Es de Dalí.

—De Dalí. Sí, eso sí, bueno. Si no es de Dalí, Dalí luego lo ha hecho mucho con su pintura, ¿no? Ha pintado mucha hormiga después, ¿no? Un dato curioso del cine de Buñuel: yo me acuerdo que un día fuimos a Les Ursulines a ver una película de Joseph von Stroheim, que había hecho antes *La viuda alegre*. Y fuimos pensando en ver una película un poco al uso. Y de re-

pente empezamos a asquearnos de la película y nos marchamos indignados. Ibamos andando hacia La Rotonde, hablando: «Chico, es que esta película, es que no deja nada, es que hasta el mar es asqueroso», y tal. Y de repente, según comentábamos, nos dimos cuenta de que la película era extraordinaria. Que éramos unos imbéciles, que nos habíamos salido de una película porque no la entendimos. Vamos, no habíamos captado la idea del otro, de hacer la cosa... Se llama *Los rapaces.*

—Sí.

—¿Te acuerdas?

—Sí, claro.

—Que es un señor que se enamora viéndole las muelas careadas a una señora. Que le ponía cloroformo para besarla, que luego se hacían novios. Que se iban al lado del mar, y donde se sentaban era a la salida de unas alcantarillas de la ciudad. Era una película tremenda. Era una película hecha con una maldad por parte de Stroheim, ¿no?, para hacer repugnantes todas las cosas nobles. Y según íbamos hablando, al llegar ya allí, por la rue Vaugirard, cerca de la rue Vavin y todo eso, dice: «¡Oye, espera; que no, oye, que la película tiene otra intención. Que es muy buena», y tal. Y volvimos al día siguiente. Y entonces nos pareció magnífica, ¿sabes?

—¿Y no te habló nunca de *Las tres luces,* de Lang?

—Bueno, sí. En aquella época fue una película que nos hizo a todos un gran impacto. De *Las tres luces* aquella quedan muchas cosas en sombra y... Una película base, de mucha fotografía y de...

—Y de la muerte.

—Sí, sí. Fue una película que hizo un gran impacto en todos nosotros, porque era la época en que se hicieron *Los nibelungos,* y luego *Metrópolis* y todas estas cosas.

—Bueno, pero *Las tres luces* es aparte, porque tiene otra intención.

—Sí, sí.

—El admite que *Las tres luces* fue lo que le hizo pensar en hacer cine. ¿Viste luego *Un perro andaluz* aquí?

—Sí, sí, sí. Lo vi aquí.

—¿Qué te pareció?

—A mí me gustó mucho.

—¿Y de *La edad de oro*?

—Yo, *La edad de oro* la vi mucho después. La vi ya...

—El treinta y cuatro.

—Más, más. Y ahí trabajaban malas lenguas, protestaban de que en *La edad de oro* Luis había dado los papeles por categorías. O sea, Max Ernst, que era el que tenía más fama, era el

protagonista. Después venía Manolo Angeles Ortiz; después, Cossío, y, después, en el último papel, Castañé, porque era el más pobre. Siempre dice que Luis es un miserable vendido al oro, ¿no? Pero *Un perro andaluz* parece ser que lo hizo con dinero propio, ¿no? Con dinero familiar. Y luego, claro, la otra ya fue con la condesa de Noailles. Y luego él vino a España a hacer el *cine nefando* que llamaban ellos, sí. Cosa que a mí no me gustó nunca porque creo que eso... Hacían las películas buscando los actores más cochambrosos, los argumentos más inmundos. A mí me daba rabia, porque, en fin, yo he tenido siempre respeto por el cine y yo creía que era muy fácil hacer dinero, ¿no?, haciendo ese cine que era el que lo daba. Pero yo digo: si cuando nosotros pensamos hacer una película muy buena, muchas veces nos salen muy malas, pues ya con ese criterio de hacerla muy mal, salía, claro, lo que hicieron. Aquellos bodrios. *La hija de Juan Simón* y todo eso era monstruoso, ¿no? Y luego, cuando estalló la guerra... Tú sabes que Luis, que ha sido de una fortaleza física fenomenal, es el hombre más miedoso del mundo. Pero confesado, confesado, ¿no? Pues, cuando estalló el Movimiento, los primeros días detuvieron a Sáenz de Heredia, que era muy amigo mío. Y me lo encontré en la calle. Entonces ese chico no se había metido nunca en política; él ahora dirá que sí, pero entonces, nada. Era primo de José Antonio Primo de Rivera, y nada más. Un tipo encantador, divertidísimo y estupendo muchacho. Yo me lo encontré uno de los primeros días en mangas de camisa, y le digo: «Pero ¿qué haces aquí?» Dice: «Pues ya ves, chico: aquí estoy como un conejo, saltando de mata en mata. No he podido ir a ninguna casa de mis parientes, y estoy esperando, pues, a que me cacen como a un conejo.» Entonces a mí me pareció... Le llevé a mi casa, hablé en los Estudios Ballesteros a los obreros y al Comité: «No, hombre, no», y tal. Entonces lo llevamos al estudio. Yo le llevé una cama de mi casa y, en fin, le llevábamos la comida. Y se portaron tan bien con él toda la clase obrera, ¿verdad?, el Comité y todos éstos, que inclusive se pensó que él hiciese una película de tipo comercial, ¿no?, para que se incorporase al cine Y empezamos a pensar un argumento y tal. Pero él, como los obreros lo convidaban y tal, por estar sin dinero, salió a hablar con un tío suyo. Entonces salió al teléfono a una taberna que hay frente a los Estudios Ballesteros, y el teléfono del tío estaba intervenido. Le escucharon y al otro día fueron a por él y se lo llevaron. A un comité de éstos, de la calle del Marqués de Riscal, que él cuenta la estadía de esos tres días y es de morirse de risa. Melodramático y es de morirse, ¿verdad? Yo entonces no tenía ningún carnet ni ninguna solvencia política. Yo lo único que era, pues, de

la Alianza de Intelectuales Antifascistas. No podía ir a gritar a ningún sitio. Y entonces yo veía que a este hombre, fíjate, le detuvieron la noche que cayó la primera bomba en la Cibeles. Digo: «A este tío me lo..., esta noche me lo liquidan», ¿no? Y digo: «Bueno, ¿y a quién puedo yo..., quién puede tener una autoridad aquí política para decir: "No, señor; al señor no se le puede..."?» Entonces yo pensé en Buñuel. Pero Buñuel ya estaba con un pie en el tren para buscar la famosa misión en el extranjero para... Dice: «No, chico. Yo tengo que irme, porque me voy. Me voy mañana.» Le digo: «No, mira, pues te vas pasado. Vas pasado, porque tú tienes que hacer algo por este muchacho, porque no es lógico que le pueda ocurrir...» «No, no. Si tienes razón», y tal. Y fue. Y habló por él. Esto fue un viernes, y salió un domingo por la mañana; le dejaron salir.

—¿Qué día? ¿Qué mes?

—Mira, yo ahora fechas no sé, pero fue exactamente..., si tuviera un periódico... Fue el primer bombardeo que hubo sobre Madrid. Que cayó una bomba en el Ministerio de la Guerra. Muy al principio, muy, muy al principio. Yo estaba comiendo con Elfidio Alonso, Pastor y otros. Y de repente, ¡pum!, cayó la bomba. Yo en seguida pensé: José Luis. Y es cuando intervino Buñuel. Cuando lo soltaron, vino a mi casa y estuvo en mi casa dos meses escondido hasta que lo sacó la Embajada de Cuba. El, claro, le está muy agradecido a Buñuel. Y Buñuel cuando ha venido aquí lo ha visto. Porque José Luis era el que hacía las películas de... El y Marquina fueron, me parece, los que hicieron...

—Y Grémillon.

—Y Grémillon también, sí. Y Eduardo Ugarte. Fue entonces cuando vi por última vez a Buñuel. Y me decía: «Chico, el gordo. Yo creí que era la revolución, pero ayer iba por la calle y de un balcón le dieron un tiro a uno y, chico, me he quedado... No, no. Esto no. Esto no.» Y se fue a París, y vino el golpe de Munich, y se fue a Estados Unidos, y no paró, ¿no? Porque él, que ha sido tan fuerte, tan fuerte... ¿Tú sabes que fue campeón de pulso del Alto Aragón, no? Que por cierto era muy gracioso, porque cuando nos reuníamos ahí, en el Select, a hacer cine y a charlar, vamos. Y un día le hizo creer a Manolo Angeles Ortiz que era un tío fortísimo, ¿no? Porque él echaba el pulso con todos nosotros y nos ganaba. Un día, con Manolo Angeles Ortiz, Luis hizo la pamema de dejarse ganar. Y Manolo Angeles, que es un despistado y un ingenuo, llegó a creer, llegó a creer que era campeón de Aragón, ¿sabes? Y luego, claro, echamos el pulso con Manolo Angeles y le ganábamos todos. Y entonces Manolo Angeles no se explicaba por qué Buñuel era el campeón del

Alto Aragón, ¿sabes? Y ahora, aquí está. Yo le veo poco, porque se reúnen en unos sitios muy absurdos y...

—No, no ve a nadie, por la sordera.

—Sí. Y luego le tienen acaparado. Le tienen acaparado los tres o cuatro amigos recientes: Rabal, Fernando Rey y todos ésos, y, chico, no sé, parece que lo tienen como secuestrado. No te dice nunca nada. Le he visto varias veces, y siempre me dice: «Hola.» Pero con quien me he reído mucho es con Pepín Bello. Hicimos un viaje a Andalucía, y Pepín contando las cosas de Buñuel con su familia, con el padre, que era un personaje...

—¿Qué sabes del padre?

—¡Ah! El padre era un personaje divino. El padre tenía un sentido tan reverencial por la masculinidad, que dicen que, en un cofre fuerte, tenía embutidos, ¿no?, y a la hora de la comida sacaba jamón, salchichón, y lo daba sólo a los hombres. Y las mujeres, nada, ¿verdad? Las mujeres no tenían derecho a esas excelencias, que se las daba a los hijos. Y Pepín Bello contaba cosas divertidísimas. Contaba que el padre tenía unas botas de elástico, que eran el sueño de Buñuel, y dice que cuando se murió el padre, lo primero que hizo—eso debe de ser mentira, claro—, lo primero que hizo fue ponerse las botas de elástico del padre, que siempre fueron el sueño de Luis. [...] Es una pena... Pepín. Tú debes buscarle, ¿sabes?

—Sí, pero está en Huesca.

—Bueno, pero ¿qué hace...?

—No, voy a ver si lo veo y...

—Porque es curioso, un muchacho como Pepín, que no pudo ser nada, nada, a fuerza de ser inteligente. Ha tenido mucha influencia sobre todos ellos. Pero mucha, mucha influencia. Ni terminó la carrera de médico siquiera, ¿no? Yo creo que si tú le llamas, vendría, adelantaría algo.

—¿El no tiene teléfono allá?

—No. Es muy amigo de Garrigues.

—Sí.

—Porque él ha trabajado con los Garrigues, le han dado algún asuntejo de esos de negocios y ha estado con ellos.

—Bueno, pues ya veremos.

—Bueno, vamos a ver. Tú conociste a Luis, según me dicen, por medio de tu hermana.

—No.

—¿No es cierto?

—No.

—¿Entonces tú no trabajabas con Vicens?

—No.

—Entonces, todo lo que dicen de la librería de Vicens, en la rue Gay-Lussac, ¿es mentira?

—No, no es mentira, pero fue de otra manera. Yo conocí a Luis por mediación de Joaquín Peinado, de Manolo Angeles Ortiz y de Paquito García Lorca. Yo conocía a una familia andaluza a través de la cual conocí a Joaquín. Y un día me presentaron a Luis.

—¿Que año?

—El año veinticinco.

—El año veinticinco, y Luis...

—Acababa de llegar.

—El llegó a París el veinticuatro.

—No, el veinticinco, a principios del veinticinco.

—Para intentar entrar a trabajar en una de las dependencias de la Sociedad de Naciones.

—Sí. Y a emborracharse y a bailar. Bueno, bailar no bailó porque no sabía, pero a divertirse, ¿no?

—Sí bailaba, yo tengo idea de que sabía bailar.

—No, yo le enseñé a bailar el tango, yo.

—¿Tú? Entonces ya son dos las mujeres que me dicen lo mismo.

—Yo, yo le enseñé a bailar el tango.

—¿Dónde?

—En casa de una amiga, René Carée, una amiga de la gimnasia, y Luis venía también, y ya...

—Y entonces tú eras amiga de una familia...

—Española, andaluza, y es ahí que he conocido a Joaquín Peinado. A Joaquín, Manolo y Paquito.

—¿Y por qué iban estos jóvenes a casa de esos señores?

—Porque los conocían de Andalucía.

—Y tú hacías por entonces gimnasia rítmica y ganaste una medalla de bronce, el año veinticuatro, en las Olimpíadas de París.

—Sí.

—Antes me decías que Luis se enojó y que no quiso que siguieras haciéndola, porque practicaban, naturalmente, con pantalones cortos y se te veían las piernas...

—Sí, las túnicas griegas. El no lo dice, pero sé que fue por eso.

—Luis, como siempre, tan pudibundo. Entonces salió mucho contigo. ¿Dónde bailabais? ¿Bailabais en casa de una familia?

—De una familia, sí. Y de vez en cuando íbamos a los hoteles, por la tarde, porque en París se baila en los hoteles, e íbamos a bailar. Bailábamos poco, porque a Luis no le gustaba, pero íbamos de vez en cuando.

—¿Os hicisteis novios en seguida?

—No. Bueno, sí, sí, sí, sí, ya, ya me...

—Te agarró.

—Me agarró. Y podría decir una cosa que él negará; pero cuando él se iba a Zaragoza, le decía a mamá, madame Rucar: «*Je vais partir en Espagne. Jeanne ne dois pas sortir.* Puede salir con De la Torre.» ¿Cómo se llama?

—Claudio.

—Con Claudio de la Torre, con amigos que él conocía, con los que tenía confianza. Entonces con ellos podía salir. Y fue cuando dejé la gimnasia, me fui a la librería, que todavía no era de Vicens, sino de un señor Escribano y de otro, no me acuerdo su nombre. Yo estaba allá de vendedora de libros españoles.

—Yo no fui jamás a la librería de Vicens, en la rue Gay-Lussac, pero conozco muy bien la calle. ¿Qué número era, más o menos?

—Al principio, en seguida. Después de la estación.

—¿Al lado mismo de la estación?

—Sí, sí.

—Pues ahí sí estuve. Pero entonces era la librería de Sánchez Cuesta. ¿Ahí estabas tú? Y tu hermana, ¿no?

—Después, después. Después que Juanito le compró la librería a ese señor Escribano, entonces Georgette estaba allá, y después Georgette le compró a Juanito la librería. Y durante la

guerra, todos los papeles de los republicanos los llevaban a la librería. Y Georgette ha llevado todo eso a casa de mamá, lo que, por cierto, era muy peligroso; si lo saben, a mamá la fusilan los alemanes.

—De esto tengo que hablar con Luis... Porque una de las cosas que yo quiero poner en claro es el papel de Luis durante la guerra.

—De eso yo no sé nada.

—Yo, por lo menos, algo. Bueno, sí sabes, pero no quieres decirme nada.

—No, no. Yo no sé nada. Porque Luis no dice nunca nada. Yo no sé nada de su... Durante la guerra vivíamos en Meudon y él venía. Nunca me ha dicho una palabra de la guerra. Nada, nada, nada. De eso no sé nada.

—Yo sé algunas cosas, y otras me las figuro.

—Sí, seguramente.

—No muchas, pero algunas. Lo que no sé es por qué se marchó a Estados Unidos en el treinta y ocho. ¿Tú sabes por qué?

—Dijo que para hacer una película. Bueno, eso me dijo a mí. Pero no hizo la película. No sé.

—¿Y te fuiste con él?

—Con él, sí.

—¿Qué fecha?

—En el año treinta y ocho.

—¿Pero al principio o al final?

—Al final, el mes de octubre.

—En octubre del treinta y ocho. ¿Y fuisteis a Nueva York o...?

—Fuimos a Nueva York y de Nueva York fuimos a la casa, en Stanford, de un español... (¡qué memoria tengo!) Bueno, de eso ya me acordaré. Y después de allá compramos un coche y fuimos a Los Angeles. Hemos vivido allá; después fuimos a Nueva York y después a Los Angeles, y de Los Angeles a México.

—Sí, eso lo sé. Entonces, ¿tú no sabes nada?

—Yo no podía recibir a nadie.

—Luis, como no sé si buen español o buen aragonés o buen árabe, te escondía de todo el mundo que no fuera español.

—Casi.

—Nadie te conocía.

—No. En Nueva York, la señora de..., bueno, la directora del Museo de Arte Moderno, le llegó a preguntar: «Su señora, ¿es negra, que usted nunca la saca?» Entonces no era tanto por eso, es que no teníamos dinero y estaban los niños, no podíamos. Yo debía estar siempre en casa con los niños.

—Bueno, vamos a ver: ¿qué año os habéis casado?

—En el año treinta y cuatro, treinta y tres o treinta y cuatro.

—Treinta y cuatro, lo cual, si no mienten las matemáticas, hacen ocho años de relaciones.

—Sí.

—Son más o menos las mismas que yo tuve con mi mujer.

—¿Sí? ¿Tanto?

—Así mismo. Entonces os casasteis el treinta y cuatro. Lo curioso es que cuando Sadoul habla de Luis, dice que ignoraba que estuviera casado.

—Sí, sí.

—¿Cuándo te presentó a Sadoul?

—Aquí en México, creo.

—No, no te lo presentó nunca, porque Sadoul mismo cuenta que se presentó aquí y Luis se había marchado y se quedó a vivir aquí. Al lado de las armas.

—Sí, sí. Eso es. Con Rafael al lado de las armas que Luis tiene ahí arriba. Sí, yo aún no le conocía. El único surrealista que conocía era Aragon. Fui a comer a su casa y todo eso. Y los demás...

—¿Ya vivían en la rue de la Sourdière?

—No sé. Un apartamentito así, pequeñito. Y Elsa hacía collares para ganarse la vida. De eso sí me acuerdo muy bien; no tenían dinero. A los demás no los he conocido. Conocía a sus amigos españoles. Bueno, a Joaquín, a Hernando Viñes, a Manolo Angeles Ortiz, a Federico, al cojo.

—Cossío.

—Cossío, Uzelay, Claudio de la Torre...

—¿Y Dalí?

—¡Ah, sí! Todos estos amigos que...

—A Dalí, ¿le conociste en París?

—En el año veinticinco o veintiséis. En seguida.

—¿Y qué opinabas de Dalí entonces?

—Me encantaba, porque era muy simpático. Cuando se iba de un café me decía: «Juanita, Juanita, ¿cuánto dinero debo poner?» No sabía lo que era un franco. No sabía nada. Nada. Pero muy simpático. También conocí a un pintor, Moreno Villa.

—Sí, a Moreno Villa lo has conocido mucho. ¿Dónde?

—En París también. Muy joven, con su bigotito. Cuando íbamos al restaurante decía: «Mademoiselle, mademoiselle, mademoiselle.» Para pedir algo a la *serveuse* se retorcía el bigotito. Y después, cuando yo estaba embarazada, cuando esperaba a Juan Luis, fui a Madrid y visité la Residencia de Estudiantes. Y ahí le volví a ver.

—¿Qué año?

—El treinta y cuatro, porque en seguida tuve el niño. Y fui a la Residencia y conocí a Federico también.

—¿No lo habías conocido antes?
—No, a Federico, no. Porque no había venido de París.
—Y es cuando Luis presentó *La edad de oro* en Madrid, ¿no?
—Sí. ¡Ah, no! No.
—¿No? Yo creo que sí.
—Ay, no sé, eso sí que no lo sé. No me acuerdo.
—Bueno, entonces volvamos un poco atrás. El llega a París, empieza a no hacer nada, a vivir del dinero que le manda su mamá, y... ¿dónde vivía?
—En el Hôtel Le Gladier. Antes, en otro, en una calle que da al bulevar Saint-Michel. No me acuerdo del nombre.
—¿Cuándo empezó a trabajar con Epstein?
—Un año después.
—¿Quién le presentó a Epstein?
—No lo sé.
—Y estuvo trabajando dos años con Epstein, ¿verdad?
—Sí.
—Hasta que rompió con él.
—Y en seguida hizo *Un perro andaluz*.
—Pero ¿lo hizo con Dalí, en París?
—En París y en Cadaqués.
—¿Y lo escribieron en español o en francés?
—En español.
—¿O en catalán?
—No, no. Porque Luis no entiende el catalán, me parece.
—Bueno, lo escribieron en español, pero ese texto se ha publicado siempre en francés, y cuando se ha publicado en español supongo que se tradujo; o se retradujo, mejor dicho. Bueno, y a Larrea, ¿dónde le conociste?
—A Larrea, aquí.
—Aquí. ¿No le habías conocido antes en París?
—No, no, nunca.
—De novios, ¿veías a Luis todos los días?
—No, una vez por semana.
—¿Una vez por semana durante ocho años?
—Bueno, o dos veces, depende de si íbamos al cine o no. Luego hubo veces, después, cuando ya le gustaba el cine, en que íbamos casi tres veces por día al cine; por la mañana a una cosa privada, por la tarde y luego por la noche. Hemos visto todas las películas que...
—¿Ibais solos al cine?
—Sí, sí.
—Lo cual te hacía muy diferente de sus novias españolas, con las que tenía que ir acompañado.
—Sí, sí, con la *mademoiselle* detrás.

—Exactamente.

—Y cuando era una película triste me pasaba el dedo por debajo del ojo para ver si lloraba.

—¿Ah, sí?

—Entonces. Ahora no se llora. Yo hacía esfuerzos para no llorar. Y ahora no puedo llorar.

—El pensó hacer cine—lo ha contado muchas veces—en cuanto vio una película de Fritz Lang. ¿Había hablado antes de esa posibilidad con Dalí o no?

—No lo sé. Luis hace sus cosas y nunca me dice nada. Nunca me da a leer un *script*. Nada. Luis lo hace todo él solo. Nunca me habla de su trabajo. Nunca. Y yo tampoco le pregunto, porque sé que no me contestaría.

—¿Y a qué atribuyes esto? ¿A que auténticamente no quiere o porque...?

—O porque me tiene por una tonta.

—Bueno, ésa es una reacción de mujer, seguramente, lo que pasa es que guarda sus cosas para él, porque las piensa, las madura y las hace. ¿Nunca te ha consultado nada?

—Nunca.

—¿Nunca te ha leído una secuencia?

—Nada, nada. Hay veces que está escribiendo y pensando solo y se ríe, y yo le digo: «¿Por qué te ríes?» Dice: «¡Oh, estoy pensando una cosa para la película.» Y no me la dice. Y yo no pregunto más. Como le conocí así, y siempre ha sido así, nunca le he hecho preguntas. Puede que sea mi culpa también.

—¿Y qué dijeron, en Francia, en París, de un noviazgo tan largo, a la española?

—Ah, nada. Como no veía a nadie entonces, no me importaba lo que decía la gente. Mi padre siempre ha tenido mucha confianza en Luis, lo quería mucho.

—Ahora cuéntame lo que me decías antes: la clase de español que le enseñaban tus amigos a tu mamá. ¿Qué decía cuando recibía a Luis?

—«Puñetero señor. Puñetero señor.» Y ella creía que decía: «Buenos días, señor.» Bromas de Peinado, de Manolo o de Paquito. Los tres eran así. Y aún le enseñaron cosas peores. Venían mucho a casa antes de conocer a Luis. Porque los vecinos...

—¿Dónde vivíais?

—En la Avenue Gambetta, y enfrente vivía esa familia andaluza. Y había una señorita de la misma edad que Georgette, y se conocieron porque esa señorita cosía...

—¿Y Georgette era más joven o...?

—No, era mayor que yo. Murió hace diez años. Tenía sesenta y ocho años. Hoy tendría ochenta. Así que hemos conocido a

tres señores españoles y después a Luis. Cuando me conoció vino en seguida y me trajo un huevo de Pascua—era en Pascua—, un huevo de chocolate, y mamá tuvo chocolate para dos años porque era el huevo más grande que nunca he visto; así. Y flores y rosas; yo tenía diecisiete años, era una chamaquita.

—Y entonces así seguisteis. ¿No hubo ninguna interrupción en vuestras relaciones?

—No. Yo creo que no. No sé. Porque a lo primero, Luis era novio de Conchita Méndez, y, bueno, por mi parte, no... Luis, no sé. Luis iba a Estados Unidos, yo lo esperaba. Luis iba a España, yo lo esperaba. Siempre hemos sido muy amigos, así, siempre. No hubo líos. Ha sido un caso muy raro.

—No tan raro. Y cuando te pusiste en relaciones con Luis, ¿supiste de sus aficiones surrealistas?

—No. En absoluto. Yo no sabía lo que era el surrealismo. Para mí, el piano y la gimnasia. No pensaba entonces en otras cosas.

—Cuéntame lo del piano.

—Pues sí, que desde entonces nunca me ha dejado que toque. Seguramente él vio a mi profesor de piano. Un día que estaba en casa, y había visita, mamá me dice: «Jeanne, toca su vals, el vals de Chopin.» Y voy a tocar. Empiezo, y Luis se viene cerquita de mí y me dice: «Para tocar así, mejor no.» Y, ¡bumm!, me cierra el piano de golpe. Y no he tocado más. Luis va a decir que es mentira.

—Dicen que te acompañaba tocando el violín, lo que es mucho más bonito para la historia.

—Ah, sí, sí. Es verdad. Al principio venía con su violín y tocábamos una cosa de Haendel. Me acompañaba en el violín, es verdad.

—¿El no ha vuelto a tocar el violín después?

—No. Nunca.

—¿Cuándo lo dejó?

—Al año de estar en París.

—Hasta que se hizo surrealista.

—Sí, sí. Después, el violín lo regalamos.

—¿Y nunca te habló del surrealismo, siendo novios?

—No, no. Nunca. Yo era su consentida, la niña que tenía aparte, y me guardaba así. Nunca me hablaba—incluso ahora—ni de política; nunca me habla de nada: la casa, los niños y nada más. El marido español, su mujer allá, y así.

—Bueno, esto explica muchas cosas del propio Luis.

—Sí, del propio Luis, y mi carácter también. Que soy de un carácter muy calmado, nunca me enfado. Y éste, Juan Luis, es lo mismo que yo.

—Quisiera que conocieras las declaraciones que Luis ha hecho últimamente. Antes era un hombre muy callado, y ahora, de pronto, dice cosas. Pero me da la impresión de que cuenta muchas mentiras.

—Sí, seguramente.

—¿Tiene un archivo o no?

—No.

—¿No tiene ningún archivo? Entonces ¿cómo Sadoul cuenta que tú o tu hijo le bajaron unos recortes?

—Ah, sí. Guarda recortes, eso sí.

—¿Los tiene él? ¿Guardados?

—Sí. Los tiene. Y bajo llave.

—En Madrid, los primeros años que tú fuiste allí, él trabajó y supervisó, como él dice, muchas películas. Pero ¿es verdad, las hizo?

—Sí, eso sí.

—¿El las dirigió?

—Completamente, con otro nombre.

—¿Con otro nombre? ¿De quién?

—Con el nombre del asistente, ¿no?

—Esto me interesa, aunque pienso decir lo menos posible de sus películas. Por cierto que Luis ha dicho últimamente, al terminar su película, que era la última que iba a hacer.

—Sí. Es verdad, siempre lo dice. Pero pasa un mes y ya está en su cuarto con libros de no sé qué, pensando y tomando notas sobre un papelito, y ya piensa en una cosa. No puede estar sin hacer nada.

—El ha hecho más o menos todas las películas que pensaba hacer.

—Sí.

—Menos una, que supongo que hará: *The Monk*, ¿verdad?

—Sí, sí.

—Así que todavía tiene que hacer *El monje*, de Lewis.

—Sí. Pero dice que ahora, no. Bueno, vamos a ver. Va a regresar, cansado. Y después de un mes, después de Navidades, vas a ver que va a empezar a ver qué hace.

* * *

[Hablo a Jeanne por teléfono del artículo de Jomi García Ascot, que no conoce.]

—Habla mucho y muy bien de ti.

—Me extraña. Siempre hablan de Concha, de Luis, de su familia, de sus amantes; de mí, nunca.

—Luis no tiene amantes.

[Una duda.]

—Sí, claro.

[No le doy importancia. Luego vuelve a ello. Seguramente, sí. Mas ¿cómo saberlo? Luis miente, ha mentido siempre. Ha sabido hacer un gran arte de la mentira. Pero miente al ensalzar el sadismo, el masoquismo, la crueldad. Miente para no descubrirse, para que no le descubran. Desde luego es su única manera de liberarse, de conseguir esconderse, y sólo escondido, protegido por la mentira, se siente libre.]

Hace veinte días le pregunté a Jeanne:

—¿Y Luis?

—En Madrid.

—¿Hasta cuándo?

—Hasta que se le acaben las pesetas que tiene allí.

—¿Cuándo crees tú...?

—Hacia mediados de enero.

Sucede el proceso de los 16 de Burgos, las manifestaciones, las protestas, la suspensión de garantías en toda España. Acabo de llamar a Jeanne:

—¿Y Luis?

—En París.

Se lo había asegurado la noche anterior a Alcoriza. Y me daba la razón, que, acaso, tampoco le falta a Buñuel.

Tanto decir Jeanne Buñuel que ella no sabe nada, que no está al tanto de nada, que ni siquiera sabe lo que quiere decir el surrealismo, ¡y fue la asistente de Luis en *La edad de oro*!, que volvimos a ver ayer. Se la sabe de memoria.

—Cuando iba a hablar un actor ya sabía lo que iba a decir...

Claro, hace cuarenta años. Pero ¿cómo pueden decir todos *hoy* que Buñuel la escondía, que ella no era nadie? Explica que Luis no tuviera que ver con actrices (no había duda, en hermosura, entre Jeanne y la llamada Lya Lys).

Curioso cómo la persona viene a ser lo que las demás dicen y aseguran de ella. Que ella—luego—, desde el treinta y cinco, se dedicara «a sus hijos», no hay duda. Nació Juan Luis, y luego, en la guerra, Rafael; y las actividades de Luis no eran entonces para ser compartidas (no hay fotos de esa época). En Estados Unidos su trabajo cinematográfico, burocrático, tampoco era para andar exhibiéndose. Ni en Hollywood. En México pasarán la pena negra para poder comer. Luego, poco a poco, todo se fue aburguesando, y Jeanne se hizo un poco más independiente. No, en este aspecto Buñuel no es tan ogro, ni celoso español como lo pintan, ni Jeanne tan ignorante de sus ideas y trabajos. Ni mucho menos. Lo que sucede es que a los dos les gusta la vida que hacen.

VIZCONDE DE NOAILLES

(Charles de Noailles)

El vizconde de Noailles. Jamás vi casa más sobrecargada de objetos de arte y tratados por su dueño con tanto desprecio.

—Sí, un Juan Gris, un Carpaccio...; allá arriba, un gran Klee.

[Les quita importancia, como queriendo evitársela a la vida de su mujer.]

—Esa pintura moderna la compra Marie-Laure [como diciendo: «Yo la dejo; allá ella.»]

[Desde mil novecientos treinta y pico cambió totalmente su vida. Es viejo—sin duda más viejo de lo que aparenta—, redondo, sonrosado y apasionado de la horticultura. Extremadamente amable. Precisa cuando le pregunté:]

—De esto me acuerdo muy bien.

[Se equivoca; toma una cosa por otra.]

—Conocimos a Buñuel después que a Dalí.

[Falso.]

—Sí, sí, es posible que tenga usted razón.

—Me acuerdo de Dalí, entonces con Gala; era un muchachito fino, tímido.

[Confunde *La edad de oro* con *Un perro andaluz*. Sin embargo, sus recuerdos en cuanto a las cosas son perfectamente claros. Sólo el tiempo le trastorna un poco, como una brisa que le confundiera los papeles a ras de suelo. Un señor que vive el crepúsculo de su tiempo sin querer darse cuenta de ello.]

—No conozco a Marie-Laure.

—Ella se ocupa de pintura moderna.

[Una gran tristeza y lástima.]

—Decidimos que Man Ray hiciera una película acerca de nuestro castillo en Hyères, con nuestros invitados. Se llamó el *Casti-*

llo de Dé [1]. La hizo Man Ray en ocho o diez días. Ibamos a proyectarla. Man Ray nos pidió autorización para que la película se pasara en el Estudio de las Ursulinas. Pero se necesitaba otra película, y así vimos *Un perro andaluz*. Conocíamos a Dalí de Hyères, pero no conocíamos a Luis Buñuel ni de nombre siquiera. Mi mujer me dijo: «Es absolutamente necesario encargarle una película a este hombre. ¡Es tan superior a Man Ray!» Además intervinieron Cocteau y Valentine Hugo. Por aquel entonces, Crevel venía tres días por semana, aquí, en casa. Y ya Dalí con Gala.

El viejo vizconde rechoncho hace recuerdos: habla de Georges Henry Rivière y, quién sabe por quě, de un museo de artes y tradiciones populares. Se acuerda de que por aquel entonces, en la primavera de mil novecientos veintiocho, hizo un viaje a Alemania con Marie-Laure:

—Un viaje romántico.

—Hicimos una gran fiesta. Fue entonces cuando lo de la jirafa de Giacometti. De verdad, fue una gran fiesta. En aquel tiempo no teníamos por qué preocuparnos de nada económicamente, y les dimos a cada uno, además de su billete de tren, otro de cinco mil francos: a todos. Nos divertimos mucho, mucho más con la fiesta que con las películas.

---

[1] *Le mystère du château de Dé.*

MANUEL ÁNGELES ORTIZ

—Manolo, la cuestión es la siguiente: Acín viene a París después del fracaso de la intentona de Galán y García Hernández, y entonces ¿juega a la lotería aquí o qué?

—Yo no te lo puedo precisar, porque ya eso es del año de María Castaña; pero es entonces cuando hay esa cuestión del premio de la lotería, y que le propone a Buñuel que con ese dinero haga lo que le dé la gana. Si es cuando el levantamiento, o si es con posterioridad, es de un año o dos, de eso ya no me acuerdo. Es por lo de Jaca que... viene a Francia.

—Pero la lotería, ¿la ganó en España o aquí?

—La lotería la ganó en España porque el billete lo había comprado en España.

—¿Y tú sigues creyendo, como yo, que en *La edad de oro* está todo Buñuel?

—Yo creo que sí. Para mí es una de las películas capitales de Buñuel.

—Es la película capital o es una de las películas...

—Para mí, capital.

—Ahí está todo dicho.

—Todo, todo. Todo lo que ha dicho después, magistral; pero es una resultante de *La edad de oro*... Hay una subversión poética, ¿no?, de sueño; en las otras ha querido hacer algo político, sin que lo haga o lo desee; tal vez, tal vez...

—En *La edad de oro* no ha querido hacer sino una cosa: *l'amour fou.*

—Era la subversión por la subversión, pero de tipo poético, el sueño poético y el sueño del holocausto del amor.

—Es el sueño, y además hay algo que me hace pensar que es también una historia de amor, como lo es *Un perro andaluz.*

—El amor, no sé, en todo hay amor, ¿no? Pero ahora, ¿en qué sentido? En sentido erótico o en sentido...

—Sí, en el mismo sentido que en *La edad de oro.*

—Yo creo que el erotismo, el erotismo de Buñuel, tanto en esa película como en *Un perro andaluz,* es un erotismo de «costurero», es decir, que existe como existe un vaso de agua, pero no porque él no lo proponga.

—Quien sabe.

—Tú sabes que en *La edad de oro* los únicos profesionales eran Modot y aquella chica, aquella rusa, era una chica rusa bastante guapa, bastante atrayente. Se acostaba con el sursuncorda si se le presentaba, y Buñuel se reía porque la película empieza en el Cabo de Creus, que es donde está anclado el barco, y para filmar esta parte de la película se fueron a Cadaqués. Y no sé si era en Barcelona o en Gerona, que había una escuadrilla de aviación, de militares, y con todos se acostó la rusa. Y los pilotos, por amor a esta muchacha, cuando se fue de España, la acompañaron custodiando el tren, la escuadrilla de caza, la acompañaron hasta la frontera, en avión.

—Bonita historia. ¿Tú sabes dónde conoció Luis a Jeanne?

—Espérate, antes, que recuerde quiénes éramos. Bueno, pues Viñes, Peinado y yo. Peinado era muy amigo de una familia francesa que había vivido en Córdoba. Y no sé por qué motivos habían quedado muy amigos de Peinado, que se habían conocido en España, y esa familia vivía enfrente de la casa de los padres de Jeanne, y eran muy amigos, íntimos amigos. Por esta amistad de Peinado, nosotros nos veíamos a menudo con esta familia, porque Peinado, Viñes, yo y Paco García Lorca, que estaba aquí en esa época, éramos inseparables. Y estábamos siempre con esa familia. Cada vez que esa familia hacía una fiesta, invitaban a Peinado, y Peinado nos invitaba a nosotros e íbamos allí. Es decir, que es por eso que nosotros fuimos amigos de la familia Rucar.

—Que eran los padres de Jeanne.

—Con esa amistad, Hernando Viñes y Peinado, que tenían un estudio en el bulevar de Montparnasse, hacían fiestas, bailes con gramófono, y venía muy a menudo Jeanne con amigas del grupo de baile de Irène Popart. Eran muchachas preciosas todas ellas. Pero Jeanne era preciosa, como la Venus de Milo. Tenía dieciséis años. Extraordinaria, joven, bella, guapísima en todo el sentido de la palabra. Buñuel, en esa época en que vino a París, sería el año veinticinco, vino en plan de niño rico—como era—a divertirse a las *boîtes.* El siempre estaba conmigo, me invitaba a todas partes, y ha quedado la broma de que él siempre me invitaba al café o a cualquier parte, pero siempre yo tenía que po-

ner una perrilla o una perra gorda. No, es decir, que tal vez el café valía cincuenta *sous*; entonces yo tenía que dar algo, y siempre hemos tenido que recordar esa broma. Eso lo recuerdo muy bien. Y un día me dijo: «Oye, llévame a un sitio donde yo me divierta o algo.» «Te voy a llevar», le dije, y lo llevé un domingo al estudio de Peinado y Viñes, donde estaban también Jeanne Rucar y sus amigas, y allí fue donde se conocieron.

—Según Jeanne, se casó el veinticinco, y según Buñuel, el treinta y cuatro. ¿Tú cuándo conociste a Luis?

—Yo conocí a Luis Buñuel en Madrid, cuando vivía en un estudio allá. Después, aquí, en París. Lo conozco bien, pero no puedo precisar fechas, porque ya hace varios años y tengo dudas. Hace muchos años, y no me acuerdo, no me acuerdo.

—¿Tú no tomaste nunca parte en las cosas de él y de Navás?

—No, nunca; yo ya estaba aquí.

—Eran de los que Federico no llevaba a las «cosas» de los intelectuales, los intelectuales importantes, que decía Federico. Porque les hablaba así; según Buñuel, les decía a los que dejaban tirados en el café que les daba esquinazo.

—Sí, sí, un poco cierto. Pero eso no era porque Federico los despreciara, sino porque le molestaba de pronto que otros individuos tan extraordinarios como él se le igualaran, y es cuando daba el esquinazo.

—¿Y esto es cierto?

—Sí, sí. Federico lo hacía así. Yo sé que Federico cuando veía mucho a un individuo es porque le tenía una gran estima. Si no lo veía, nada. Pero si ese individuo, que era a su vez una persona que mental y espiritualmente tenía una cierta personalidad, pues de pronto le daba el esquinazo. Porque el agrado de él era siempre brillar. La cosa de Federico era siempre su gran maravilla como poeta. En ese sentido, a las únicas personas que les daba beligerancia era a Cotapos, e incluso a Ontañón, con quienes se divertía y hacían los *sketchs* y las cosas de teatro que inventaban los tres; es decir, cosas maravillosas. No. Esto ya es posterior, ¿no? Federico ya era conocido. Ya había estrenado cosas de teatro y todo. Pero en esa época en que hablábamos de la Residencia de Estudiantes, Federico era todavía un desconocido, un desconocido inteligentísimo, ¿no?, y extraordinario de gracia.

—Lo que pasa es que entre los amigos de Federico y de Luis, siempre acabamos hablando de Federico.

—Es claro, tenía una gran personalidad.

—Pero ahora volvamos a Buñuel. Vuelves a encontrar a Buñuel cuando llega a París, llamado por Vicens, que le escribe

una carta: «Deja a tu novia. Aquí está Sánchez Ventura, que ha dejado a la suya.»

—Era cierto. Pero esta carta la escribió a Mantecón: «Deja a Concha y vente para acá.»

—Entonces Luis se dedica a hacer vida de señorito.

—En esa época, tanto Vicens como Luis eran señoritos y eran muy enamoradizos. Sí, venían a divertirse. Y es cuando Juan Vicens quería colocar dinero que tenía. El padre de Jeanne Rucar era contable, creo, no recuerdo bien, pero parece que fabricaba artículos de goma, y nosotros le gastábamos la broma a Vicens diciéndole que eran preservativos. No recuerdo si era verdad. Pero la cosa es que le decíamos que iba a poner toda su fortuna en una fábrica de preservativos. Yo no sé si fue por aquello o no, pero el hecho es que compró una librería. La Librería Española de la rue Gay-Lussac; no, Sánchez Ventura la tenía ya instalada, y él compró esa librería y se instaló.

—Y ahí trabajó la hermana de Jeanne.

—La hermana de Jeanne fue secretaria de Juan Vicens y fue propietaria incluso, al final, de la librería.

—Además, éste era el lugar, durante la guerra, donde recibían las cosas de...

—Bueno, eso yo ya no lo sé; yo, durante la guerra, estaba en España.

—¿Pero Luis?

—Luis, no. De guerra no hay que hablarle a Luis; de violencia y de guerras, no.

—Bueno, ahora hay una cosa muy curiosa. Ayer estuve con Pepe Bergamín, y recuerda cómo salió de España con Imaz y con Buñuel. En cambio, Roces me dice que Buñuel ya estaba en París.

—Cuando estalló la guerra, él estaba en Madrid y yo estaba continuamente con él. Me acuerdo que se hallaba inquietísimo. No sé si es entonces, o un poco antes, que había invitado a los Viñes, a Lulú y a Hernando, y que allí se sacó esa fotografía, que se ha hecho tan famosa, de un banquete que le dimos a Hernando. Ahí estaban todos y Pablo Neruda, a quien conocía de Chile. Eso era a principios del treinta y seis, y yo me acuerdo que estaba muy nervioso. Luego vino el principio de la guerra.

—¿Y cuándo se fue?

—No lo sé, pero pronto.

—¿Y te acuerdas de *Un perro andaluz?*

—El recuerdo que tengo es el de las filmaciones, cuando se hacían algunas estando yo presente. Pero no recuerdo datos o detalles particulares.

—¿Fuiste al estreno?

—Sí, sí. Fui, ¿por qué no iba a ir? Pero no recuerdo nada concretamente. Pero lo que produjo escándalo, un verdadero escándalo, fue *La edad de oro.*

—Ya que hablamos de *La edad de oro,* ¿qué recuerdas tú?

—Bueno, tú sabes que en *La edad de oro* trabajamos casi todos los amigos; es decir, yo tengo allí un papel de guardabosques. Luego, la partida de los bandidos del principio, todos son los compañeros pintores que estábamos aquí. El único que no estaba allí es Viñes, ni Peinado. Pero están todos los que estábamos entonces, capitaneados por Max Ernst, que era, en la película, el capitán de los bandidos.

—¿Ves a Max Ernst alguna vez?

—No. Ya sabes, esas personas que se ponen de un lado y luego de otro, no. Cuando lo encuentre..., sí, desde luego; pero, en fin, ir a verlo, no.

—Y ¿qué más recuerdas de *La edad de oro*?

—Me acuerdo cuando se pasó por primera vez en la casa del vizconde de Noailles, que fue el que dio el dinero. Ese día estábamos invitados a la presentación, naturalmente, los Noailles, Buñuel, Sadoul, Jean Cocteau, Bérard, el pintor, y yo. A ésos los recuerdo perfectamente, eso sí, porque se me ha quedado grabado. Cuando terminó la película hubo un silencio sepulcral. Nadie se atrevía a decir nada, y el único que rompió filas fue Cocteau: «C'est épatant», dijo. Y, claro, naturalmente, todos seguimos diciendo: «C'est épatant.» Entonces, Noailles, entusiasmado por la expresión de Cocteau y nosotros, dio una primera presentación en su casa. Asistió lo que se llama el *tout-Paris,* la aristotocracia, en fin; las reuniones que daban los Noailles eran maravillosas, con comidas en mesas individuales, todo francés, y duques y marqueses. Fue delirante, un entusiasmo loco, ¿no? Pero yo no sé si a la gente le gustaba la película. Lo que pasaba es que todo el mundo estaba a la expectativa sobre *C'est épatant,* ¿no? Yo estuve en esa reunión. Solamente hubo dos presentaciones de ese tipo en la casa de Noailles, y después se dio ya públicamente, por invitación, en un teatro cerca del Panteón. ¿Rue Cujas? No recuerdo, por allí. Y también fue un éxito delirante en L'Ermitage... No sé si ya a partir de ese momento Charles de Noailles se decidió por que se diese al público. Entonces se armó el gran escándalo en toda la municipalidad, se dijo en un Consejo municipal que, ¡cómo!, que esa película para pasarla al público debía haber pasado antes por la censura y que cómo la censura lo había permitido. Fue un gran escándalo, a tal grado, que fue expulsado Charles Noailles del Jockey Club, y a sus amigas y a su familia las menospreciaron. Y a todas las personas que fueron a las representaciones de su casa les volvían la espalda.

En fin, algo tremendo. Eso es lo que yo recuerdo. También se dio la película en L'Atelier, en Montmartre, en ocasión de una exposición de pinturas surrealistas donde se exhibían cuadros de Dalí. El día del estreno, aquello fue espantoso: tiraron tinteros a la pantalla y a los cuadros. Una cosa horrible, un gran escándalo.

—Pero eso fue después de que en L'Ermitage...

—Sí, desde luego. Eso ya es con público. En el Ermitage fue con invitación, no de pago, mientras que en el Studio de Montmartre fue de pago, un espectáculo normal.

—Studio Vingt-huit.

—Sí, Studio Vingt-huit. Allí se hizo una exposición de pinturas surrealistas donde había muchos cuadros de Dalí. Casi todos eran de Dalí, ¿no?

—Bueno, había de Dalí y de otros.

—Bueno, no recuerdo, pero había de Dalí. Se hizo el escándalo y no acabó de pasarse la película. Entonces, Noailles retiró la película, y desde entonces está bajo candado. La única copia que sale de cuando en cuando es la que tiene la Cinemateca. Los Noailles cedieron a Buñuel su palacio, en la Plaza de los Estados Unidos, con todos los criados de calzón corto. Bueno, ¿para qué te cuento esto? Porque...

—El me lo ha contado, pero cuéntamelo tú.

—Entonces fuimos allí todos los que hicimos el papel de bandidos y los que tenían otros papeles en la película, todos los pintores, entre ellos, Flores. Flores era murciano, ya murió el pobre. El hecho es que los criados de pantalón corto y con hebillas en los zapatos nos atendían, y nosotros bebimos todo lo que nos dio la gana. Todo estaba abierto y a nuestra disposición. Eran gentes muy simpáticas los Noailles. Hoy se han distanciado. Yo no sé si separados completamente, pero, en fin, no viven juntos.

* * *

—El siempre escondía a Luisa de todo el mundo, de nosotros también.

—Escondía ¿a quién?

—A Luisa.

—Sería a Juana.

—A Juana, que diga.

—Es su carácter.

—Sigue lo mismo. El se va y deja a Juana. Buñuel va a todas partes, y a Juana no la lleva nunca. Yo no sé, no sé si es que Juana no quiere ir o es que Buñuel no la deja ir con él. No sé. Es muy raro Buñuel, muy raro.

—¿Pero era lo mismo entonces?

—Ah, sí. Buñuel no llevaba a Juana a ninguna parte. Es decir, no ha estado nunca con él en ninguna parte. Ni cuando era su gran amor. No, en fin, si es que ha habido un gran amor.

—No sé, pero ella ha seguido igual hasta hoy. Está maravillosamente bien.

—Por mí te digo: no sé si es que Buñuel la escondía o si es ella que no quería ir. Porque hay otra cuestión. Yo pienso, ahora que tú me llevas a ese terreno, que en la época en la que Buñuel entra al surrealismo, Juana no tiene nada que ver. Porque ¿qué papel iba a representar ella en un movimiento de surrealistas o de tipo intelectual más o menos extraño, raro? Juana está encantada en seguir siendo la madre de sus hijos, de ser la mujer de Buñuel y de estar con sus amigos.

JOAQUÍN PEINADO

—¿Cuándo conociste a Buñuel?

—Creo que nos conocimos el año veinticuatro o el veinticinco; creo que fue el veinticuatro, porque yo llegué a París a finales del veintitrés. Y en seguida me encontré allí con este grupo que ya conoces: Manolo Angeles Ortiz, Cossío, Bores, Buñuel, Buhigas, Paco García Lorca. Y en aquel tiempo, en el año veinticuatro seguramente, se inauguró un hotel que se llamaba Hôtel des Terraces, que se llama, en la rue de la Glacière número setenta y cuatro. Y fuimos un grupo de españoles los primeros habitantes u ocupantes de aquel hotel, lo estrenamos. También andaba por allí Ismael González de la Serna y Milicua, Uzelay... Algunos vivían en la calle que se llamaba entonces rue Brocca. Bueno, pues íbamos a comer a un restaurante del bulevar Arago, que era de un señor que se llamaba Bondoux, y allí nos reuníamos a veces hasta quince españoles. Juan Vicens era uno de los que trajimos, porque Juan Vicens estaba con su librería, la librería de Sánchez Cuesta, ¿te acuerdas?, en la rue Gay-Lussac, en el número diez. Bueno, pues allí hacíamos un grupo, todas las noches nos reuníamos. Y Buñuel tenía su habitación en el Hôtel des Terraces, Buñuel entre nosotros. Bueno, no, porque iba a decir que era el niño rico, no. Había otros como Buhigas, y como Paco García Lorca. Vicens ya venía un poco arruinado, había vendido su molino y se metió en la librería, y un hombre tan honrado no podía ser nunca un comerciante floreciente, ¿no crees? En fin, estábamos allí un grupo muy simpático y que ha continuado después esta amistad, esta amistad la han ido cultivando siempre. Muy bien, pues Buñuel ocupaba una habitación muy buena, de las mejores, en lo alto del hotel, que tenía cinco o seis pisos, y tenía una terraza en la que colocó un balón para practicar el *punching-ball,* un balón así, con unas correas, y todas

las mañanas, con el torso desnudo, él hacía allí su sesión de boxeo o de *punching-ball,* lo cual, claro, producía una gran impresión entre nosotros, los menos amigos o los que cultivábamos menos la cultura física. Pero él venía de la Residencia de Estudiantes, como Juanito Vicens, venía con principios muy sanos y le gustaba practicar el deporte para mantenerse bien. Nos reuníamos en la Coupole casi todas las noches, y allí venían ya otros españoles mucho más modestos que nosotros, porque Uzelay, Paco García Lorca, Buñuel, Vicens éramos lo que se dice hijos de familia, recibíamos nuestro dinerito todos los meses. En La Rotonde ya era distinto, allí venían otros muchachos que vivían allí de su trabajo, que eran finos escultores, artistas, que trabajaban haciendo marcos, haciendo muebles, muy bien. Recuerdo, si puede interesarte...

—Sí, claro, todo.

—Todo lo que diga. Es que puedo ser demasiado prolijo... Una noche, se hablaba allí. Se sacaron unas plumas estilográficas. Que si la «Parker» era la mejor; que si era otra: la «Watermans». En fin... No sé qué pasó con aquella discusión, lo que sí te digo es que de pronto saltó allí un chorro de tinta y le cayó a Buñuel en una gabardina muy bonita y nueva que él traía de Madrid y que todos admirábamos. Y Buñuel pensamos que se iba a enfadar o que se iba... No. Dijo: «Mañana yo la mando al tinte. Esto desaparece.» Y no se alteró lo más mínimo. Esto no dejó de impresionarme. Prueba de ello es que te lo cuento como una cosa de Buñuel. Luego, otras cosas tenía Buñuel, unas veces raras y otras veces las aceptábamos. Porque yo no sé si Buñuel ha sido de joven un hombre tímido, yo creo que no lo ha sido nunca, no sé cuál es tu opinión. Bueno, pretendo ser una persona importante en la vida de Buñuel, y le digo algunas veces que si él hace cine me lo debe a mí. Fíjate si es gorda la cosa. Y ocurre también que si se casó con Juanita es por mí.

—¿Es cierto que tú fuiste novio de Juanita antes que lo fuera Luis?

—No, señor, no es cierto. Yo llegué a París, como te he dicho antes, a finales del veintitrés, en noviembre, el día de las Catherinettes, y traía una carta o una presentación para una familia cordobesa. La soltera se llamaba Conchita Urbano, y la casada, Rafaela, por el nombre del marido, Seyler; era hermana de Conchita. Eran dos. Y estas amigas me recibieron muy bien y me dijeron: «Joaquín, si tiene usted algunos amigos españoles, tal día celebramos una reunión aquí. Y traiga usted amigos.» Y entonces yo llevé a Paco García Lorca, a Manolo Angeles Ortiz, a Luis Buñuel... A Hernando también lo conoció, sí. Un día, que era la primera comunión de Juanita—Juanita era muy joven—,

los llevé a todos, y ya, pues, nos adoptaron en la familia de Juanita. El grupo de españoles era muy solicitado.

—Esto era en el bulevar Gambetta, o algo así. Y quiero saber: ¿el padre de Juanita tenía un negocio de artículos de goma, o era contable?

—Según mis noticias, tenía un negocio de artículos de goma, que nuestro buen Juan Vicens quiso representar o ampliar, yo no sé qué. Creo que era de gomas, sí. No conozco otra cosa. Era un hombre oculto, no se le veía, porque él se sentía cohibido ante la avalancha de estos brillantes españoles que llegaban a París. Ese hombre era muy tímido, se escondía, lo veíamos poco. En cambio, las muchachas eran muy simpáticas, porque estaba Juanita y estaba Georgette, su hermana mayor, eran dos hermanas, y Juanita era muy joven. Bueno, en el año veinticuatro creo que fue, alquilé un taller en el bulevar de Montparnasse, y allí venían las chicas, no sólo Juanita, sino Helen Tasnó y otra que, ahora no me acuerdo del nombre, Catherine o algo así. Pues venían allí, al taller, y yo convocaba a los amigos: «¡Que viene Juanita!» Y allí nos reuníamos. También venía un tal Albarrán. No sé si tú has oído ese nombre, Albarrán. Porque allí en París, en el Hospital Cochin, hay un pabellón denominado «Doctor Albarrán». Creo que es una donación de ese doctor Albarrán, hombre muy rico, originario, creo, de Cuba, que cedió a Cochin eso, y que tenía allí una familia, varios hijos, todos muy ricos, amigos de Hernando Viñes, el cual estaba muy relacionado con ciertas personas importantes de allí, de París. Fuimos a un castillo de un amigo que se llamaba Roger de Vetnal, allí en Courtampier, el castillo de Courtampier. Pasamos allí unos días muy simpáticos, porque eran los principios nuestros en Francia. Bien. Pasa el tiempo, seguíamos reuniéndonos, tomábamos vacaciones que nos separaban, porque cada uno iba a su tierra, y luego volvíamos. Y un año, el año veinticinco, cuando regresé de mis vacaciones, dije allí a los amigos: «Pues he conocido en Ronda a una *troupe de cinéma,* una sociedad que se llama Albatros, de unos rusos, y he estado allí con ellos porque me solicitaron. Me dijeron: «Usted es nuestro hombre, usted es pintor, usted es de Ronda y nos va a servir aquí.» Y estuve con ellos. Y el director de la película se llamaba Jacques Feyder y hacía la película esta de *Carmen,* una versión, porque luego se han hecho otras versiones. Venía con Raquel Meller y con un alemán, Louis Larch. Y al regreso, también me dijeron: «Nos va usted a ayudar para hacer los decorados de los interiores.» Y esos decorados los hacía Lazar Merson, muy conocido como decorador de cine. Y muy bien. El estudio lo tenía en Montreuil. Yo iba todos los días, y por la noche, pues a La Rotonde. Primero, a

cenar a casa de Bondoux, y de allí, a La Rotonde a tomar café. Y yo llegaba allí algunas noches y decía: «Señores, ¿quién quiere venir mañana a Montreuil para hacer de figurante, de extra?» Claro, todos levantaban la mano, Rafael Sánchez Ventura, Cossío, Buñuel, Hernando Viñes... Y entonces, Buñuel, que ya había tenido algunos contactos con Epstein, y con otros directores de aquella época, que los nombres ahoran no me vienen a la cabeza, dijo: «Pues muy bien, yo quiero ver cómo trabaja Feyder, conocer su técnica.» Entonces vino. Y no sólo eso, sino que también lo ocuparon en ciertos pequeños papeles allí, en *Carmen*. Salió una vez de aragonés con unas alforjas, y era muy gracioso. Y dice: «Yo le toqué el culo no a Raquel Meller, a otra de las que salían.» Y esa escena, cuando yo veo sobre todo la última parte de *Carmen*, porque la primera parte... es muy larga esa película, no fue buena, de Jacques Feyder, que es el autor de esa película, ¿cómo se llama? Cuando los españoles en Flandes. Bueno, ya nos acordaremos luego.

—No solamente me acuerdo porque hizo esta película, sino porque el operador, que es Louis Page, en la película que tú dices, es el que hizo posteriormente *L'espoir* con Malraux y conmigo en España. Así que ya ves la cantidad de vueltas que da el mundo.

—Es *La kermesse héroïque*. Bueno, pues claro, Buñuel, que se interesaba por el cine, conocía la obra de Feyder *La kermesse héroïque*, que es anterior a *Carmen*. Y *Carmen* no ha sido una buena película; además tuvo mala suerte, porque cuando *Carmen* salió al público ya venía el cine sonoro, y esto hundió la película, no tuvo la difusión que podría haber tenido. Sin embargo, asistimos a la primera representación, creo que fue en la sala Marivaux, y estábamos allí peleando, y cómo me pongo un *smoking* o un traje de noche, porque había que ir muy elegante y todo esto, pues ha sido con Buñuel y con todos los amigos de la época. Hicimos una vez un ensayo en el bulevar Edgard Quinet, un ensayo de cómo se debe llevar el capote, porque querían hacer una pequeña farsa de toros en el estudio. Y recuerdo a Sánchez Ventura quitarle a Cossío la gabardina y decir: «Una "larga" se hace así», tirarla en el suelo y arrastrarla por aquel bulevar, y el pobre Cossío: «Hombre, que me la estás ensuciando. Estás limpiando el bulevar con mi gabardina», porque la arrastraba muy lentamente. Bueno, pues ésos son los días de cine y de nuestro encuentro allá, porque fueron los primeros años. La película ésta se estrenó, me parece, a finales del veinticinco o a principios del veintiséis; de modo que de esta fecha es.

—Quiero preguntarte una cosa. Juanita, por aquel entonces,

se ganó una medalla en los Juegos Olímpicos, medalla que conserva, de gimnasia.

—Sí, en efecto, medalla que me enseñó el lunes, cuando estuve comiendo con ellos. Y no presté mucha atención a la medalla. Es que Juanita, con Hélène Tasnon, una muchacha muy simpática amiga de ella, pues formaban parte de una escuela o una academia de cultura física que tenía, no sé si era Ivonne o Irène Popart, ¿no te dice nada ese nombre?, que formó ella muchas alumnas; les ponían unas túnicas con una cosa muy bonita. En fin, ahora ya se hacen cosas más atrevidas todavía. Pues, en efecto, formaba parte ella del equipo que presentó Irène Popart, y de allí debe de venir la medalla, que la tuve el otro día en la mano y no me acordaba ya de eso.

—Hay una cosa muy curiosa. Cuando hablé hace ya tres años con Juanita, me dijo que se había casado el veinticuatro. Y luego Luis me dijo que se habían casado el treinta y cuatro. Es decir, cuando iba... Yo, por Concha, sé que se casaron el treinta y cuatro, porque Concha se puso frenética cuando supo que Juanita estaba embarazada, ¿verdad? Dice: «La familia Buñuel es tal, y te vas inmediatamente a París y te casas con ella.» Y, efectivamente, Luis se fue a París. Estaba entonces en Madrid con su ciática y demás; se fue a París, se casó y regresó. Pero se casó.

—Sí. Yo esto ya lo he perdido un poco, la fecha del casamiento no la recuerdo. Sí lo he conocido y tratado después en Meudon, donde alquiló una casita.

—Bueno, pero eso ya es durante la guerra, si no me equivoco, ¿no? ¿Fue antes?

—No, fue antes. Vivió en Meudon una temporada larga; tenía ya a Juan Luis. Pero esto es antes de la guerra. Luego vivió también...

—Muy poco antes de la guerra, porque Juan Luis nace el treinta y cuatro.

—El treinta y cuatro, sí, la guerra llega el treinta y seis, en efecto. Es que también ha vivido en la rue Pascal. ¿Tú conoces eso? El otro día le dije: «¿Te acuerdas de la casa de la rue Pascal?» «Sí, sí que me acuerdo.» Y yo he estado allí, cenamos con Viñes, y él preparó la cena. Mira, nos hizo unas chuletitas...; él mismo las cocinaba, las ponía aceite, las colocaba en la parrilla, y todos las comimos con mucho gusto. Y entonces dijo él: «He hecho poca cena, porque veo que no habéis dejado nada, os lo habéis comido todo.» Estas son las cosas de Luis, nos acusaba de haber sido unos comilones. En realidad es que lo hizo muy bien y estaba todo estupendamente preparado. Bueno, él siempre, ya lo conoces, atacándonos. Nos reuníamos mucho en

casa de Hernando Viñes, como sabes, sobrino de Ricardo, el pianista, y entroncados con músicos y con gente de valía. Porque yo he conocido a Sauges, claro; a Ricardo también, y a Darius Milhaud. Todo esto venía de la casa de Viñes. Y un día nos dice Hernando: «Tenemos que trabajar porque ha pedido a papá que haga los decorados para *El retablo de maese Pedro,* que se va a dar en Holanda. Ya se dio el año veintitrés, nosotros hicimos unos decorados, y ahora quieren darlo en la Opera de Amsterdam, han solicitado de nuevo que sea papá y nosotros los que hagamos los decorados.» Muy bien. Pues en la rue Broca, donde había un taller bastante amplio que ocupaba Cossío, Uzelay y otros, allí se hicieron los decorados. Allí venía don José Viñes, el padre de Hernando, hombre muy nervioso. Y se enfadaba don José Viñes cuando se daban unos golpes allí, con un martillo, para construir aquel escenario pequeñito del *Retablo.* Y Cossío diciéndole: «Don José, que no es un piano.» Le decía eso. Bueno, por las noches en casa de Hernando ensayábamos la parte musical, los movimientos de los niños, de los muñecos y todo eso. A mí me tocó hacer de Maese Pedro; Saura, que era otro de los amigos que antes no he mencionado, también paisano de Luis, hacía de Don Quijote, era un muchacho muy delgadito. Y ahí, en casa de Viñes, hacíamos los ensayos musicales, una alumna de Ricardo Viñes tocaba el piano y nosotros seguíamos la cosa. Y recuerdo muy bien que Buñuel ya en aquellos momentos tomó la dirección artística como un cineasta, como un director de cine, y además me admiró mucho que la partitura o la partición él la leía. Yo decía: «Pero este Luis es algo extraordinario, no sólo conoce literatura y cine, sino que también la música, y puede leerla.» Es una cosa que yo he admirado mucho siempre, los amigos que podían leer la música. Pues él dirigía esta cosa. Luego no vino él a Amsterdam; se quedó en París no sé por qué... ¡Ah, no, no! También vino, también vino, es verdad. Que hacía unos comentarios sobre Holanda, porque era su primer viaje a Holanda. Que después nos detuvimos y visitamos no sólo Holanda, sino Bélgica. Visitamos los museos, diferentes ciudades... Sí, sí, claro que vino.

—¿Y fue Juanita?

—No, no, no.

—Entonces, ¿qué comentarios hacía él sobre los pintores holandeses o sobre Holanda?

—Mira, sobre la pintura nunca lo he visto muy aficionado, me pareció siempre que era un hombre negado, en cierto modo, que no tenía esa sensibilidad ni esa atracción, porque venía a nuestros talleres, pero la pintura no le interesaba. Y de la visita lo que más apreció él fueron las ciudades, la lucha de esos Países Bajos para

defenderse del mar, esas carreteras iluminadas en la noche, por las que se circulaba como si fuera de día, cosa que, claro, para los que veníamos de España, en el año veintitrés, veinticuatro, tan abandonado eso en España, pues nos tenía que sorprender. Claro. Luego, respeto también para todos esos museos, para esos cuadros. Pero nunca sentí en él el aficionado a la pintura, que podía hacer alguna crítica. Y luego resulta también que tiene un gran sentido plástico, ¿verdad?, en su obra cinematográfica. No sé. ¿Tú qué opinas?

—No, yo creo que Luis va a una cosa funcional en sus películas y que la misma función le da la posibilidad de lograr una belleza que no tiene, en el fondo, nada que ver con la representación que de hecho es la pintura.

—Así lo creo yo. Sin embargo, en esa película, ¿cómo se llama?, donde hay una cena de mendigos, en *Viridiana,* pues ante todo los críticos pretenden que puso en la cena, la cena de...

—Bueno, esto yo lo sé muy bien, él para nada se refirió a *La Cena* de Leonardo, que en tan mal estado está, sino que tuvo en sus manos una tarjeta postal de tipo jesuítico, en la cual está bien terminada, ¿verdad?, bien *fignole, La Cena* de Leonardo.

—Sí, pero luego, en una de las últimas películas, *La Vía Láctea,* cuando viene ahí Jesús con sus apóstoles, este hombre joven que le dice la mamá: «No te quites la barba», y tal. Pero ahí yo encuentro un gran plasticismo. Yo creo que ha hecho cosas muy serias desde el punto de vista pictórico, plástico.

—Sí, los años enseñan mucho, mi querido Peinado.

—Pues sí; en cambio, en aquellos tiempos era más bien la literatura. Un día nos sometió a un examen. Nos encontrábamos en casa de Viñes varios amigos, y entre ellos—no sé si lo conoces—Gregorio Prieto, jovencito entonces como éramos todos, jóvenes. Y Luis diciendo siempre: «Vosotros, los pintores, sois unos analfabetos, no sabéis nada de literatura...» Que era verdad. Lo éramos, o por lo menos yo así me consideraba. Y entonces le dice a Prieto: «¿Qué libros conoces tú o has leído?» Y Prieto no sé qué le dijo. Y entonces me dice a mí: «Y tú, ¿qué has leído?» Y yo me lo tenía muy reciente en la memoria. Le digo: «Yo he leído *Stepanchikovo.*» «¡Ah, te doy el premio! Tú eres el más inteligente y el más erudito de todos.» De modo que me dio una especie de diploma, de hombre que no era analfabeto entre los pintores. Claro, era injusto porque hay pintores del grupo, por ejemplo el propio Hernando, que ha tenido una educación francesa y se ha encontrado en un círculo de gentes muy interesante, por su tío y por otras razones, ¿verdad? Pero Buñuel nos ha considerado siempre como unos analfabetos, y nos despreciaba y al propio tiempo nos quería tanto, ¿verdad? Luego la

historia suya, él tenía dinero, y los amigos iban a pedirle dinero, los que no dependían de papá. Y algunas veces nos consideraba como unos sablistas profesionales, y con un rigor que él mismo lo lamenta ahora, nos lo negaba, diciendo: «Yo tengo aquí tantos miles de francos. Pues no te doy los diez francos que me pides.» Y cosas así que eran un poco duras, que nos sorprendían a todos. Y es lo que digo yo: ¿era timidez eso? No sé. El ha tenido siempre unas ideas muy fijas sobre las cosas, me parece. Ha sido un hombre de gran cerebro y enérgico, porque iba a comer con Epstein y con el otro, y para eso él reservaba setecientos francos. Y luego le pedía un Fenosa, un Cossío: «Hombre, déjame diez francos.» Y decía: «No, yo tengo setecientos francos, pero mañana tengo que comer con Epstein, le invito yo y voy a tal restaurante.» Cosas así, que nos desconcertaban un poco; pero, en fin. Como también un día decir: «Oh, estoy muy preocupado, estoy muy indignado.» «Pero ¿qué te pasa, Luis?» «Que la familia ha comprado un automóvil "Renault", y yo no quería que comprara un "Renault".» Yo decía: «¡Pues vaya preocupaciones!» Las cosas que más me entristecen es primero tener que recibir algún dinero de papá, y segundo, si las noticias de sus negocios no son buenas. Pero en el caso suyo era diferente: otra ética, otra manera de pensar, porque allí no había problemas de ese tipo. Así que eso también. Sin embargo, pues todo pasaba muy bien, siempre viéndonos. Cuando hizo *Un perro andaluz,* esto fue..., ¿cómo se llama la señora ésta...?

—La Noailles.

—Sí, que me acuerdo era en la Place des Etats Units. Pues un día le dijo la señora ésta, la princesa o la..., le dijo que podía invitar a sus amigos para una representación, y allá fuimos. Se llenó una salita muy bonita del palacio aquél, y allí se proyectó la película. Claro que no había amigos españoles solamente, había también los franceses y todos. Me acuerdo. Allí saludé a Aragon y a otros muchos. Y había sobre todo gentes del equipo surrealista. Y me acuerdo de que, como estas reuniones se hacen con mucha generosidad por parte de los dueños de la casa, había un bar. Así se metieron varios de estos jóvenes surrealistas y empezaron a vaciar botellas, a poner agua en la botella de ginebra, a poner vino en la de whisky, y el whisky lo pasaban a otra. Eran gestos surrealistas que yo no aprobaba. Yo salí de allí un poco confuso. Teníamos nuestros sillones con cigarrillos al lado, que eran con un filtro de terciopelo azul o violeta. Bueno, una cosa... Pero allí vi *Un perro andaluz* porque nos habían invitado a todos los amigos.

—No viste *Un perro andaluz,* sino *La edad de oro.* Tengo referencias bastante precisas de ese día. Me interesan muchísi-

mo. Ahora te quiero preguntar una cosa: en el momento del encuentro entre Luis y Dalí, que llega a París en ese tiempo, ¿qué pasa? Es decir, tú ya pierdes un poco de vista a Luis en el momento en que se une a Pierre Unik, a Sadoul y a Aragon, y más o menos ayuda al grupo comunista. ¿O no? ¿O seguiste viéndolo?

—Sí, creo que a partir de ese momento que indicas, en efecto, me parece que nos hemos visto menos, no lo sé. Es que todos íbamos avanzando en edad, y cada uno con sus preocupaciones, que se hacían más fuertes; en efecto, perdíamos un poco de vista a Luis o, por lo menos, yo. Por sus relaciones tan estrechas con el grupo surrealista, con el partido. Yo nunca entré en esas cosas, el surrealismo nunca me interesó. Yo a la pintura la quería en el sentido pictórico y no introducir literatura. Y..., en fin, no sé. Tal vez hubo una separación. Pero no te puedo decir exactamente. Y no fue por esas razones. Porque continué siempre muy amigo de Louis Aragon, del propio Breton, de Tristan Tzara... Como la guerra de España viene el año treinta y seis, pues ellos venían a colaborar allí con nosotros en esta Oficina del Turismo, que se transformó en Oficina de Propaganda. También venía Buñuel. Pero esto ya era el año treinta y seis.

—Me gustaría que contaras tu punto de vista, precisamente para contraponerlo con otros.

—Sí, sí.

—Buñuel exhibió en el Studio des Ursulines, en marzo del veintinueve, *Un perro andaluz,* que tuvo mucho éxito, y los surrealistas quisieron echar a Luis por el éxito que tuvo; entonces entró en relación con los Noailles, y es cuando hace *La edad de oro* y van a casa de los vizcondes, ¿verdad? Y sucede lo que has contado antes. Pero ahora me interesa... Primero, dime si tú crees que Luis ha pertenecido al Partido Comunista, sea el francés, sea el español, y luego cuéntame tu relación con Luis durante la guerra y referente a estas cosas del bulevar de la Madeleine y de todo esto. Y de Juanito Vicens por allí, y de Eduardo Ugarte, etcétera.

—Pues, en efecto, yo había perdido un poco de contacto, porque, antes de la guerra, Luis se había ido a España, ¿no es verdad? Yo lo he visto en su casa.

—Sí, hizo películas.

—¿Hizo películas? ¿En España? Porque lo vi una vez en Madrid. Se ocupaba de cine, pero me parece que hacía el doblaje. Y son los momentos que tú has citado antes, cuando sufría de la ciática; se levantó de la cama (porque estuve en su habitación), se fue a un fondo de puerta, que era negro, y me dijo: «Joaquín, mira mi torso cómo está deformado por la

ciática.» Y se puso allí como si fuera en un espejo, y, en efecto, había una deformación de la espina dorsal que se notaba a ojos vistas. Tal vez su enfermedad también, el estar curándose, porque se pasó temporadas largas en la cama, es lo que le separó un poco de nosotros. Por otro lado, precisamente cuando llega la guerra de España (yo había estado en Madrid), empecé a hacer unos cursillos y tal. Cuando regresé a París, el año treinta y seis, me había dado en Madrid la misión un ministro que era muy amigo de mi hermano Juan, don Enrique Ramos. Me dijo: «Joaquín, yo quiero que te ocupes de esa Oficina del Turismo que tenemos allí, y aquello es un nido de fascistas.» Y allá voy, y cuando llego, pues resulta que la guerra ha estallado. Entonces me encuentro allí por imperio de las circunstancias, como decía don Manuel o don Diego Barrios, me encuentro allí de director de aquella oficina o de subdirector, porque no había. Y yo digo: «Pero esta Oficina de Turismo tan hermosa, bulevar de la Madeleine. Y entonces, ¿qué hacemos?» Me pongo al habla con José Luis Sert y con Guillermo de Torre, y los tres hacemos un escrito, lo llevamos a la embajada y decimos: «Señor embajador (creo que era Araquistain), aquí queremos transformar esto en cosa de propaganda. Tenemos ya documentos, fotografías... Ha ido Cappa, ha ido Chim, ha ido otro a España, han traído fotografías del frente, queremos aprovecharlo.» Bueno, nos dieron su conformidad y aquello se transformó. Porque poníamos publicaciones del frente, y la gente se agolpaba; además, poníamos el comunicado. Pusimos, entre otras cosas, un poema, el retrato de Federico (no sé si conoces esto) en tamaño grande, porque había una vitrina, teníamos catorce metros de vitrina en la rue Vignon, y en el bulevar de la Madeleine. Estaba a diario todo aquello lleno de fotografías, que las hacíamos de tipo industrial, muy grandes, y pusimos una de Federico, y al lado, su poema *La casada infiel,* traducción de... No me acuerdo. Un golpe de teléfono de Bélgica: «Joaquín, Joaquín.» «¿Quién habla?» «Paco. Que sé, me han dicho, que tienes en esa oficina un gran retrato, y hay que quitarlo. Hay que quitarlo porque tenemos todavía esperanzas de que Federico no esté muerto», y tal. Cuando era ya una cosa notoria. Yo hablé de esto a Juan Vicens y a otros amigos, y dijeron: «Este Paco nos está siempre fastidiando, porque no es verdad, lo han matado, desgraciadamente, se sabe, y él no quiere que se hagan cosas.» Pues bien, a esa oficina venían todos los días, con una colaboración muy estrecha que prestaron. Venían Aragon, Tristan Tzara, César Vallejo... Venían qué sé yo. Y Buñuel no venía, a Buñuel yo no lo veía. No sé por qué. No creo que él haya pertenecido al Partido Comunista ni..., no lo creo. Si bien estaba yo, tampoco he pertenecido

nunca; pero estábamos muy cerca. Y, en cambio, me acuerdo, porque yo decía: «¿Y cuál es la posición de Buñuel? Estamos en esta guerra...» Un día, Buñuel y Eduardo Ugarte llegan allí, que salían aquella tarde para Barcelona en automóvil. Lo que sí recuerdo, porque entonces yo pensé que, en efecto, ellos tenían quizá una misión, una cosa que no había que divulgar. Y lo que sí me acuerdo es que les dieron consejos los amigos, diciendo: «¡Pues vaya viaje, y yendo en automóvil! Uno, el que conduce, es sordo, y el otro es ciego. ¿Cómo vais a llegar?» Porque eran Luis Buñuel, que ya la sordera se anunciaba en él, y Ugarte, que estaba, como sabes, muy mal de la vista. Así que yo decía: «Pues estos amigos están también trabajando, y quizá tienen una función mucho más importante que la que yo estoy haciendo aquí.» Luego, lo que tú ya conoces, porque tú llegaste en aquellos días, ¿te acuerdas?, cuando la exposición Art et Technique y el Pabellón Español. Porque por allí pasaban, pues fíjate: no sólo estaba José Luis Sert, estaba también Guillermo de Torre. Esto era en los orígenes, los primeros meses. Pero luego ya era Lacasa, Vicens... Y el que también estuvo mucho allí, que sucedió a Vicens en su trabajo, fue Ugarte. Pero tú también llegaste en aquellos días.

—¿En qué trabajo lo sustituyó?

—En la dirección de esa oficina, que se llamaba Patronato Nacional del Turismo, Office Espagnol de Turisme, en el boulevard de la Madeleine. El vino allí como jefe enviado por Sánchez Arcas, que estaba en los servicios de Propaganda. Claro, aquella oficina se amplió mucho cuando yo llegué, y pedimos ayuda a la Embajada. Empezamos con medios muy modestos y con la ayuda de estos amigos que te he citado. Nos reuníamos, sobre todo Tzara. Tzara se ponía entre la gente que se agolpaba allí para ver el comunicado y leerlo. Y esto era todas las tardes. No una fiesta, desgraciadamente, pero, en fin, una cantidad de gente allí... La circulación del bulevar se entorpecía por la parte de nuestra acera. Hace quizá dos años, el setenta o no sé, nos invita a cenar Luis a mi hija mayor, Nina, y a mí; no a cenar, a comer, porque él se acuesta muy temprano, dice. Y nos lleva a comer allí por la plaza de Saint Michel, no se dónde, y estando en la mesa le dice a Conchita, su hermana: «Mira, si yo me casé con Juanita, éste es el responsable. Porque él vino a París y conocía a Rafaela, Rafaela...»—y se dirigía a mí para saber si era el nombre—. Y le dije: «Así es, Rafaela.» Que ya murió Rafaela Seller, y por ella conocimos a Juanita, a Georgette, y conocimos a toda la familia esa. Siempre ha habido... Lo que yo te decía, al perder contacto, no sé cuándo he oído yo a Juanita decir (y esto, claro, después de la guerra) que Buñuel estaba en Hollywood y que Juanita le dijo

un día, porque lo veía postrado siempre (no sé, o no, ya en México) y que no hacía nada, que le dijo: «Pero Luis, tú no te puedes quedar así, porque todos los días...» Y que ella lo animó, y ya empezó a trabajar. No sé hasta qué punto Juanita ha podido influir en él benéficamente o no. Tú sabes de esto; cuando el año cincuenta y cuatro vine a México, que pasé aquí una larga temporada, que nos vimos. Cuando hice esta exposición en la galería de Inés Amor, Juanita me llamaba y me decía: «Mira que Luis me está preguntando todos los días: ¿has llamado a Joaquín?, ¿tienes noticias de Joaquín? Tiene que venir Joaquín.» Y ella insistía, porque sabe que Luis tiene fama de hombre muy raro que no quiere recibir a alguna gente. Y a mí me sacaba de eso insistiendo en que él era el que me pedía, que me solicitaba. Bueno, pues cuando abrí la exposición (él no va a ninguna exposición); sin embargo, cuando ya aquello se iba a cerrar, allí se presenta Luis. Y con él en su casa, bueno, muy bien. Pero ocurre que tiene que irse a París para trabajar, una ausencia de tres meses o cosa así. Y yo iba a casa de Juanita con frecuencia, y veíamos... Allí estaba Rafael (Juan Luis estaba en Norteamérica), y nos veíamos y salíamos; y una vez fuimos Rafael y yo a montar a caballo en un lugar que tenía un sevillano... Bueno. Pero otra vez me dice José Moreno Villa, que tan respetado y querido era en la casa de Luis, lo cual, si yo alguna vez sentía algo contra Luis, yo decía: «No, no, yo a Luis se lo tengo que perdonar todo.» Porque este amor, este cariño que él tenía por don José Moreno Villa, que a veces estábamos comiendo, y en la cabecera, Luis. Y ahí estaba Alcoriza, y ahí estaba Juanita, y estaba la mujer de Alcoriza, que también se llama Juanita, creo. Bueno, pues llegaba don José, se levantaba Luis y le dejaba la presidencia en la cabecera a don José Moreno Villa. Esto no lo he podido olvidar. Y me dice un día, cuando estaba Luis en París, me dice Moreno Villa: «Peinado, ¿cree usted que estas pinturas Ripolli que se utilizan en los muros, cree usted que puede emplearse el aguarrás para disolverlas?» Me hizo una pregunta así. Le dije: «Sí, sí, nada se opone, usted puede trabajar como si fuera un óleo», y tal. Y entonces se puso a pintar el muro aquel del patio de Luis, y le hizo unas flores, y le pone: *Las flores que no planté*. Fíjate qué cosa más bonita. Y se produjo un ligero incidente porque lo firmó y le puso la fecha, y Juanita, que le ayudaba a traer las pinturas, a lavar los pinceles y tal, pues también lo firmó. Y me dice Juanita: «Oye, Joaquín, se ha molestado don José porque yo lo firmé también.» Y le dije: «Pues tiene razón don José. ¿Tú por qué tienes que firmar una cosa que ha hecho él?» «Ah, no, es que yo ayudé.» Estas son las cosas del año cincuenta y cuatro. Luego regresó Luis, y nos

fumos de nuevo. Traía, como siempre, unos menús del restaurante tal y cual: «Pues mira lo que vale la *sole meunière,* y qué *sole*; mira el vino, qué vino.» De los grandes restaurantes de allí. Nos llevó un día a ver esta película, *Cumbres borrascosas,* que él ha hecho con otro título, porque ya había otra versión. Nos llevó un día. Oye, y cuánto me sorprendió, estábamos en la sala, y venía también Manolo Angeles Ortiz, y, de pronto, yo no me di cuenta, pero es que se habían puesto tal vez un poquito más bajos estos reajustes que tienen que hacer, que están en la cámara pasándolo, ¿no?, y oigo allí, a él lo teníamos en el centro, y mira, dio un silbatazo como un campesino o... Y era Luis el que silbaba al proyeccionista. Y, en efecto, encuadraron bien la imagen. Así que Luis para mí siempre es sorpresa y mucho afecto, mucho cariño. El lunes último, pues me ha enseñado su colección de armas, que ya está, dice, muy reducida. Dice que ha vendido casi todo. Tenía sesenta y tres armas, y ahora tiene doce o quince. En fin, hemos pasado un rato muy agradable después de la comida. Pero ve, en cuanto a la pintura, yo le dije a Juanita, porque ella decía: «Sí, no tenemos nada tuyo.» Yo le dije a Juanita: «Ni lo tendrás. Porque cuando éramos jóvenes yo te regalé un cuadrito, dos, y dedicados. También te regaló Bores, y también tenías cosas de Viñes, y todo eso estaba en el piso de Georgette; cuando murió Georgette, ese piso lo habéis liquidado. Y yo he visto cuadros firmados por mí el año veinticuatro, veinticinco, y que te están dedicados. Por casualidad los he visto en casa de un amigo que los compró a un chamarilero. Y he visto un Bores.» Y el Viñes es la única cosa que había sacado Juan Luis. Y Juan Luis: «Sí, sí, yo lo saqué, y había que llevarse los otros.» Y se lo decía. Pero le dije: «¿Qué es eso, qué amor tenéis por la pintura?» Y no se le ocurrió a Luis decir: «Ahí hay unos cuadros. Yo los quiero para mi casa o mi colección.» Y los cuadros que tienen ahí, pues qué tienen: el retrato que le hizo Dalí, otro que le ha hecho, creo, Moreno Villa, a él y a Juanita, y después otro, que creo que vino de una lotería o no sé, de Leonora Carrington; pero no, él no es hombre que suela decir: «¡Oh, este cuadro!» No siente la pintura. No creo que la sienta. ¿Tú eres de mi opinión?

—Sí, en este aspecto sí soy de tu opinión. Pero ¿tú crees—por todo lo que has contado de Luis—que hay un fondo de avaricia aragonesa, árabe y tal vez judía, en él?

—Es posible. No lo había pensado así, pero es muy posible, aragonesa, árabe, judía. Sí. Todas estas influencias me parece que las lleva muy...

—Bueno, pues son las mismas que las de su padre. Como los celos... En el fondo, ¿tú crees que Luis sea celoso?

—No, no lo creo. Celoso ¿en qué sentido? ¿En el sentido de

sus relaciones o de su trabajo? No, no. Porque también en el trabajo se puede ser celoso; no, no. En el otro aspecto, mira, nunca he podido descubrir qué es Luis. Nos reuníamos también en la Closerie des Liles, en aquellas épocas, los años veinticinco, veinticuatro. Y decían—a lo mejor Luis—: «Estoy muy contento. Hemos pasado aquí dos horas o tres, hemos estado charlando y no hemos hablado de mujeres.» A mí me desconcertaba, porque en realidad siempre se habla de mujeres: «Mira, que Fulanita, que Zutanita y que la otra se da bien o se da mal.» Y porque no se habló de mujeres... Ahora, esto puede ser un complejo en él. No sé, nunca ha sido el hombre... Porque hay que ver un Saura también viniendo de Zaragoza, que siempre tenía dos o tres mujeres detrás. Luis ha sido de otra manera. Juanita lo admiraba mucho por sus zapatos. Porque llevaba unos zapatos preciosos, de España; claro, los más caros. Y lo admiraba. Y su vestir. Pero él nunca utilizó eso en el terreno del amor o de la conquista. Yo tampoco, porque no tuve suerte en esa época. Me hubiera gustado. Pero los otros amigos, siempre hablando de muchachas. Y Luis, no: impenetrable. Yo no he podido entrar en ese aspecto suyo. Y luego con sus películas, con *Un perro andaluz,* y sobre todo ésta, pues me quedo muy perplejo, no puedo juzgarlo.

—Pero es que en *Un perro andaluz* hay muchas cosas de Dalí, del que no me has dicho nada.

—No te he dicho nada de Dalí porque lo he tratado muy poco, poquísimo. Cuando yo salía de la Escuela de Bellas Artes, de Madrid, él entraba, y cuando yo salí de la Escuela de Madrid, me vine a París (esto fue el año veintitrés) y él se quedó allí. Eran unos momentos en los que se había producido una vacante, la clase del profesor de pintura, no sé cuál había muerto, y nosotros los alumnos queríamos que entrara Vázquez Díaz. Hicimos mucha campaña, pero aquél era mi último año, y entonces llegó Dalí. Pero una cosa...

—¿Qué aspecto tenía?

—Era un joven delgadito, no tenía bigote, no le recuerdo con bigote, pero verás lo que me ocurre: estando en París, todos los días en la librería de Sánchez Cuesta, leyendo esa revista *Le Surréalisme,* que se editaron ¿cuántos números?

—Según. Estaba la revista *Le Surréalisme au service de la révolution.* Cuatro, creo.

—Pues abro uno de ellos y veo que Dalí habla de Málaga y de la costa de Málaga a Estepona. Mira, y unos horrores y unas cosas de tipo sexual, que si él sacó su sexo y se lo enseñó a tal, y que si las malagueñas y los malagueños... Una cosa horrible. Y a poco de haber leído eso, me dice Vicens: «Está aquí Dalí, y te trae un cuadrito de parte de Emilio Prados.» Y el cuadro, pues

era un cuadro mío, que no sé por qué lo tenía Emilio Prados. Y en vez de mandármelo a Ronda, dijo: «Se lo mando a París.» Bueno, pues me lo trae y nos vemos. Yo, cuando veo a Dalí había leído ya eso, y digo: «¡Qué me va a decir éste de Málaga y de Ronda!» Y me dice: «Vengo de tu país. Aquello es maravilloso, aquello es...» Y me habló de una serie de lugares comunes, lo que dice todo el mundo, cuando había escrito todo lo contrario. Así que me quedé también muy sorprendido. ¿Y qué más puedo decirte de Dalí...?

—No digas más. Con eso basta.

—Sí, no. Es que él llegó a Málaga y se anunció por teléfono a José María Hinojosa, el de *La flor de California,* que también estaba en aquel grupo, y le dijo: «Bueno, pues estoy aquí, en Málaga.» Y en seguida Hinojosa: «Voy a ir a buscarte al hotel», y tal. «Bueno. Muy bien.» Hacía una mañana espléndida, un sol... Y dice—esto lo supe por José María—: «Voy a buscarlo.» (No sé si ya venía con Gala; seguramente.) Dice: «Allí sale Dalí, el torso desnudo, no sé si todo él desnudo, y con un collar.» Es todo. Como me preguntas cómo era... Y con un collar tal vez de Haití, o qué sé yo, de Hawai. Y yo, que quería darle un paseo, pues se lo di. Pero dice que iba muy violento José María, porque en Málaga lo conoce todo el mundo. Esto define muy bien a Dalí, es el deseo de molestar, de crear una confusión, no sé, o..., ahí hay algo muy curioso. Y eso lo hizo en el año veintiséis o antes; más tarde, más tarde.

—Esto debe de ser del veintinueve, digo del veintiocho. ¿Tú conociste a Gaston Modot?

—Sí. A Gaston Modot lo conocí en Ronda, cuando se hacía la película *Carmen,* por Jacques Feyder. Allí vino Gaston Modot. Y, esas cosas que ocurren, nos hicimos muy amigos. Y cuando fui a París en esta época que te he recordado, en que yo reclutaba a los extras, personajes para ir a terminar *Carmen,* pues lo visitaba en su casa; él venía a mi estudio porque también de joven había sido pintor, o había querido ser pintor. Y años después, cuando él trabajó en *La edad de oro,* eso es, pues nos vimos diferentes veces y me dijo: «¡Oh, Buñuel! ¡Qué gusto trabajar con él! ¡Qué director! El tiene su plan y no lo deja, y lo respeta desde la mañana hasta la noche, y se hace el programa que él ha establecido y que... Pero con disciplina y con... En el trabajo es un hombre extraordinario, a más de como cineasta.» Así que tenía mucha admiración por Luis, y lo propagaba y lo decía a todo el mundo. Después lo ha empleado Luis en otras películas, con algunos papeles. ¿En cuál de ellas?

—Es el guardabosques que mata al niño.

—Eso es, sí, sí. Lo ha empleado varias veces. Luego he visto a

Gaston Modot en una película de Renoir, *La règle du jeu*. Sí, ahí hace un papel muy importante, que es también el que está ahí encargado de la finca. Pues ya murió. Muy viejecito también. Era muy amigo de Picasso, porque me acuerdo una vez, estando con Bores y con Manolo Ortiz, allá en Antibes, y con Picasso, íbamos a Juan-les-Pins, nos bañábamos. Pues pasó una vez Gaston Modot: «¡Oh, Picasso...!» Y se saludaron. Muy amigos, viejos amigos. Pues ya murió. Debía de ser de la edad de Picasso. Sí, que va a cumplir ahora noventa años. Ya está bien, ¿eh? Noventa años en octubre. A lo mejor voy allá, a lo mejor voy.

LOUIS ARAGON

—Buñuel cuenta que él estuvo detrás de la pantalla, con piedras en los bolsillos, para tirároslas a la cabeza por si no os gustaba o lo silbabais.

—Lo soñó. No tenía piedras en los bolsillos ni estuvo detrás de la pantalla. El esperaba solamente con inquietud lo que pensaríamos. Pero eso no era así, porque, en realidad, todos estábamos en un estado de entusiasmo completo.

—Buñuel, según una revista española, perteneció al Partido Comunista español del treinta y dos al treinta y cinco. Yo quiero saber si eso es exacto. No soy yo quien lo dice: está en la revista.

—Eso no me incumbe, no puedo saber si perteneció o no a un partido extranjero. Lo que sí sé es que perteneció al Partido francés.

—Es exactamente lo que él contestó a Roces en el treinta y seis, cuando Roces le pidió que viniera a España. Le dijo: «No; yo pertenezco al Partido francés. Hace falta que pida, etcétera.»

—Que él perteneció al Partido francés es verdad. En esa época sí estaba, y Buñuel salió del grupo surrealista al mismo tiempo que yo y por las mismas razones.

—¿Eso fue en el veintisiete, veintiocho o veintinueve?

—No, fue en el treinta. Fue después que volví de Jarkov.

—¿Entonces él se inscribió en el Partido poco más o menos al mismo tiempo que tú?

—Ah, no sé cuándo se inscribió él. No me preocupé de averiguarlo. Pero él se inscribió en el Partido y era miembro del Partido.

—¿Y hasta cuándo ha continuado siéndolo?

—No lo sé. El no debía de estar ya en el Partido francés cuando la guerra. No sé a partir de qué momento...

—Yo puedo decirte lo que en el treinta y seis él respondió a Roces. Cuando Roces le preguntó: «Porque ¿qué es lo que haces aquí? Tú debes ir a Madrid», él respondió: «Yo debo ir a Madrid, pero eso depende del Partido francés.» Entonces, en el treinta y seis, él estaba en el Partido francés.

—Pues entonces es necesario creer que estaba aún... De eso no tengo un recuerdo exacto. Pero de antes sí tengo un recuerdo exacto, porque cuando volví de Jarkov habíamos tenido historias muy desagradables con una persona, que aún existe, que fue excluida del Partido. Esta persona, en ese tiempo, era un personaje importante, y trató de excluirnos del Partido por pertenecer al grupo surrealista. Se hizo una reunión en su despacho en la que estábamos los surrealistas miembros del Partido; no estábamos solamente Buñuel y yo; estaban también Thirion, Sadoul, Unik, etcétera. ¿Y quién era el sexto? Eramos seis. ¡Máximo Alexandre! Eramos seis. Entonces, en ese tiempo, sí era miembro del Partido. Después de esto, no sé lo que hizo, pero lo fue.

—De acuerdo. Pasemos a otra cosa, con la que no deja de tener relación. Ahora, cuando hablo con Buñuel, dice: «Yo soy más surrealista que nunca.» ¿Qué es lo que, en tu opinión, quiere decir con eso?

—Lo que él quiere decir con eso, creo yo, es que él lo es ahora más que lo era en aquel tiempo. Y esto es posible en la medida en que se han identificado las primeras películas de Buñuel con el surrealismo. Y aunque es verdad que en el último período él hizo películas de todas clases, después de un cierto tiempo sus películas son mucho más próximas a las primeras. Ciertamente es cosa que sucede a muy pocas gentes que han sido surrealistas y después son no importa qué. Yo, por ejemplo, no diría: «Soy más surrealista que nunca», porque no he considerado nunca el surrealismo como una cosa cerrada, cuajada. Pero me parece que lo que escribo es una especie de continuidad lógica, o dialéctica, si esto te gusta, de lo que escribía en aquel tiempo. Y es muy cierto si miramos ciertas cosas.

—¿Por ejemplo?

—Lo que es divertido es que durante cuarenta años mis libros que eran, hablando con propiedad, dadaístas o surrealistas, como se los quiera llamar, no los han reeditado, nadie se interesó por ellos. Ahora vuelven a publicarse, y la cosa que impresiona a las gentes no es la desemejanza, como lo hubieran creído, con lo que hice después, sino su semejanza.

—¿Tú crees haber tenido influencia, en razón de todo esto, en lo que ocurrió el año pasado en mayo y junio?

—Oh, no, ninguna.

—Porque ellos leían, pensaban en tus últimos libros y no en tus primeros. Y ahora no hay «reviradas».

—Pues no, esto no es revirar. No es así la cosa. Hay gente que no lee ni los unos ni los otros, y son mucho más numerosos que los que leen los unos o los otros. La cuestión no es absolutamente de ese orden. Es muy anterior. El surrealismo tuvo mucha importancia desde el punto de vista de la vida del espíritu, y por consiguiente en el sentido histórico, porque los surrealistas justamente rompieron con los dadaístas debido a que éstos eran partidarios de la tabla rasa, de suprimir todas las cosas del pasado. En este sentido, nuestros jóvenes amigos de mayo del sesenta y ocho revelaron muchos más elementos del movimiento Dadá que del surrealismo. El surrealismo quería tener en cuenta una cierta adquisición del espíritu humano, adquisición poética. Me acuerdo, por ejemplo, de la gran cólera de Eluard porque se le impidió leer a Baudelaire. Pero no se trataba sólo de Baudelaire. Probablemente el mayor mérito del surrealismo fue descubrir y poner a la luz todo género de hombres, obras e ideas que se habían perdido de vista, o que no habían tenido nunca ninguna resonancia. Citemos a Ducasse, por ejemplo, pero hay muchos otros. Y esto fue una cosa extremadamente importante. La juventud actual, desde hace ya bastante tiempo, vive intelectualmente de los valores que nosotros desenterramos, de hombres que repusimos a la luz.

—De acuerdo. Pero ¿podríamos decir entonces, de la manera más esquemática, que el dadaísmo es la anarquía, el surrealismo de Breton es el trotsquismo, y el otro surrealismo es el comunismo?

—No, no, de ninguna manera. Estos son puntos de vista demasiado simples de las cosas. Lo que es grande en Breton no es el trotsquismo. Breton es un gran poeta, de un modo indiscutible, un hombre muy inteligente, aunque con un carácter horrible.

—¿Péret?

—Péret era un hombre muy inteligente, fue un poeta como ya no hay. Para mí, contrariamente a lo que pareció en su tiempo, es un poeta de una tradición profunda, la de los poetas barrocos de los siglos dieciséis y diecisiete, un gran poeta de esa vena, que fue una vena perdida. Me enfadé con él por razones políticas, pero creo que hice por Péret más que cualquiera en el mundo. El no hubiera publicado nunca sin mí, y probablemente ni siquiera hubiese comido sin mí.

—Te pregunté por él porque, en el fondo, a Buñuel no hay poeta que más le guste que Péret.

—Sí, sí. Seguro. Lo que para Péret es el barroco francés, para Buñuel lo es el barroco español.

—Sí. Ese barroquismo hace que la teología sea vista por Buñuel, cinematográficamente, como una serie de *gags*. En el fondo es lo que a él le gusta: *gags* teológicos, uno detrás de otro, como Max Linder; tú puedes mezclarlos, son intercambiables. En *La Vía Láctea* no hay, pues, historia. El no quiere contar historias.

—Adoro *La Vía Láctea,* es una espléndida película, y sólo le hago un reproche.

—¿Cuál?

—No es un reproche, es una falta. Le falta la primera estación, la de salida, para la peregrinación a Compostela. Porque la peregrinación salía de París, de la iglesia de Santiago de Haut Pas, que está en la esquina de la calle de L'Abbé de l'Epée de nuestros días. Pero, aparte de ese pequeño detalle, que verdaderamente no tiene gran importancia, me gusta enormemente la película, de verdad; y tienes razón: el lado teológico le interesa enormemente..., y todo está mezclado. Pero se trataría de averiguar qué es lo que le importa más, la teología o el hecho de mezclar la teología a las cosas; porque los teólogos lo pasan generalmente muy mal con él.

—Estamos de acuerdo. Pero ¿por qué no me dices verdaderamente lo que piensas?

—Pero ¡eso es lo que pienso! Eso es verdaderamente lo que pienso. Hay una cosa que Elsa subraya siempre en esta película y que es verdaderamente extraordinaria y propia de Buñuel, es el momento en que el personaje dice una espantosa blasfemia e inmediatamente cae un rayo a su lado, del que él ni siquiera se da cuenta: es el milagro. En realidad, él niega el milagro, el milagro se produce, pero cuando se produce, no es para él, se produce para nosotros, espectadores enajenados. Pero para él, para el personaje que está en el suceso, el rayo que cae cuando dice ciertas palabras es un fenómeno natural. Esto es Buñuel.

—Lo triste es que éstos sean los estertores del surrealismo. ¿Tú crees que podría volver a florecer?

—Nada florece. Se trata solamente de saber si el día en que, por ejemplo en Francia, haya triunfado el comunismo, si habrá entre los comunistas gentes bastante inteligentes para reconocer el interés, no del surrealismo, sino de lo que, como se produjo el surrealismo, se producirá entonces. Esa es la cuestión. Parece que los progresos en este sentido son ya considerables. No hay más que esperar.

GUSTAVO PITTALUGA

—Yo recuerdo muy poco de Luis en la Residencia.

—Pero ya habías nacido.

—No, sí, ya había nacido. Pero es que estábamos en dos grupos muy separados, ¿verdad? Yo estaba entre los niños, y él estaba entre los mayores. Y yo he sido quizá de los que menos relación ha tenido con ellos. Sabía quién era él como sabía quiénes eran todos, ¿verdad? Nos conocíamos todos. Pero no tenía una relación muy constante porque la diferencia de edad, en ese período, de los ocho años a los dieciocho que él tendría, pues es enorme, ¿verdad?

—Bueno. Ahora dime lo que contaban de él, que es lo que me importa.

—Ah, no. Es curioso. Sé lo que todos en la Residencia contaban. Nada. Que era un gran boxeador, que tiraba la jabalina, en efecto, que hicieron un Tenorio con botas de fútbol, que tenía una serpiente en su cuarto y cosas enteramente ajenas a todo lo que se pueda suponer después de Buñuel, desde luego. Más tarde se fue a París, y entonces no lo veo hasta Nueva York. Estaba Gustavo Durán trabajando en el Museo de Arte Moderno con él. El había pasado momentos difíciles en Estados Unidos y había conseguido, milagrosamente, ese puesto de director de la producción de documentales, que eran realmente filmes de propaganda, del Museo de Arte Moderno, a través de Nelson Rockefeller. Y entonces yo tuve la suerte de llegar en el momento en que Gustavo Durán se marchaba de allí, y entré a sustituirle a los cinco o seis días de llegar a Nueva York. Una de las suertes más grandes. Esto, Luis me lo decía siempre: «Tú eres un tío que ha nacido de pie. Porque las hemos pasado todos moradas, y tú te encuentras con un puesto a los cinco días de llegar.» Y entonces empezamos a trabajar allí, juntos, y lue-

go, además, pues aparte del trabajo vivíamos una vida de..., pues... casi familiar. En Nueva York en ese período vivíamos una vida familiar casi todos los refugiados europeos, ¿verdad? Pero los españoles especialmente. Casi todo el mundo, Fernan Lise, Casafuerte... vivíamos una vida, por así decir, superpuesta en Nueva York, ¿no? Y nos veíamos constantemente. Y además se trababa una especie de amistad muy especial, muy tierna, muy humana, ¿no? Y ahí es donde realmente nos hicimos grandes amigos.

—¿Luis sí hablaba inglés bien?

—Muy mal. Muy mal. Con un acento aragonés terrible. Conoce muy bien el idioma, pero de lanzarse a hablarlo, fatal. Así como habla el francés maravillosamente, eso sí, con mucha fluidez, a toda velocidad, el inglés, nada. Muy torpón para el inglés.

—Bueno. ¿Y entonces esas películas eran películas de publicidad?

—No. Era una producción *soi-disant* documental, pero los documentos eran casi siempre militares, o tenían un objetivo militar o políticamente militar dirigido...

—¿Qué año era?

—Pues del año cuarenta en adelante. En plena guerra europea y luego, después de Pearl Harbor. A veces eran buenos, otras veces eran regulares, otras veces eran medianos, se rehacían ahí, y se le rehacía el texto por completo, ¿verdad? Y entonces eran *soi-disant* películas documentales que se enviaban especialmente a Hispanoamérica. Aunque había cinco traducciones allí. Se hacían en inglés, en francés, en portugués, en castellano y en italiano, creo que también. Pero, sobre todo, estaban dirigidos a Hispanoamérica y eran filmes de propaganda de guerra, que ahí se pulían, se rehacían, se volvían a montar... En fin, pues en realidad se hacían muy bien.

—¿Estuvo ahí hasta el momento del libro de Dalí, o antes?

—Su salida coincide con la publicación del libro de Dalí. Absolutamente, cronológicamente. Te puedo decir además las fechas. Dio esa casualidad: el cardenal Spellman aprovechó el libro de Dalí para ir a decir que hacía ya mucho tiempo que los católicos americanos habían hecho eso. El clero católico de Estados Unidos le buscaba las vueltas desde hacía ya mucho tiempo, y se apoyaban en el libro y en que era muy difícil hacer comprender a un auditorio tan vasto como el de los Estados de lengua española que un ácrata y un malnacido rojo fuese el portavoz de Estados Unidos. Pero estoy seguro de que...

—¿Fue McCarthy?

—No. Era antes de McCarthy eso.

—Es que Luis se da el gran festín de que es McCarthy.

—Bueno, es que Dalí les hizo la vida imposible a todos: a Gustavo Durán, a mí, a Luis Buñuel, a todo Cristo que tenía una etiqueta rojilla nos hizo la puñeta de denunciarnos a todos, pero mucho antes de lo de McCarthy. A Luis le costó el puesto. Salió del Museo, y entonces, no me acuerdo si era la Metro Goldwyn Mayer o la Paramount, no me acuerdo qué empresa, le contrató como jefe de rodaje en Hollywood. Y de Hollywood también tuvo que salir porque también allí le hicieron la vida imposible.

OSCAR DANCIGERS

—Denise Tual me habló de Buñuel, que estaba en Hollywood, que llevaba una vida bastante triste, pues se ocupaba de doblajes de películas americanas al español. Trabajaba en una gran sociedad americana, no sé cuál, y verdaderamente se sentía bastante deprimido. Entonces yo dije que era necesario hacer ir a Buñuel a México, donde podría trabajar y hacer películas. Eso fue lo que se hizo. Llegó con su mujer y su hijo e hizo una o varias películas conmigo. Buscábamos un argumento. Para mí eran también mis comienzos, y no tenía ni muchos medios ni grandes posibilidades. El quería hacer una película comercial y se acordó de una historia que alguien había escrito en Hollywood, no recuerdo quién, creo que Sergio Weber. Era una historia bastante vulgar, y yo tenía en contrato, en aquella época, a una gran estrella de América Latina, a Jorge Negrete, y además tenía a una actriz que había llegado de Buenos Aires: Libertad Lamarque. Había que hacer la película con ellos dos e hicimos una que a mi juicio era bastante mala y que se llamaba *Gran Casino*. Ahora no recuerdo muy bien, porque mi memoria empieza a flaquear. Tenía que hacer también una película, tomada de una pieza española, que se llamaba *El gran calavera*, con Fernando Soler. Se la di a Buñuel porque él tenía absoluta necesidad de trabajar. Se la di a leer y me dijo que no le interesaba, él estaba dispuesto a dirigirla, lo necesitaba, pero no quiso poner su nombre como director de escena.

—No era la primera vez.

—Buscó un seudónimo. Le dije que no era posible, porque tendría luego yo dificultades con los compradores de películas, etcétera. Finalmente aceptó, y la película tuvo un gran éxito. Después buscábamos cualquier cosa, y un día Buñuel vino diciendo que le habían contado una historia muy bonita. Era la his-

toria de un muchacho, vendedor de billetes de lotería, que no puede vender el último billete, está muy contrariado porque tiene que entregar el dinero y no lo tiene; total, ese billete saca el premio mayor. En fin... Yo le dije a Buñuel: «No, hay que hacer algo más interesante.» En este tiempo, Buñuel estaba muy ligado con Luis Alcoriza.

—¿Estaba muy ligado o los presentaste tú? Porque Buñuel me ha dicho que fuiste tú quien los presentó.

—Sí, pero se hicieron muy amigos en seguida y empezaron a trabajar juntos. Fueron a ver los expedientes del Tribunal para Menores y fue allí donde encontraron el argumento de *Los olvidados*. Esta fue una película en la que todo el mundo trabajó con mucho entusiasmo. Fue bastante difícil hacerla, porque había que encontrar varios niños actores, pero a Luis no le gustan los actores, y, en fin, se tomaron actores poco conocidos y se hizo la película. Cuando se estrenó en México fue una catástrofe.

—¿Y no te acuerdas de que yo trabajé en esa película?

—¿Sí? Tengo una ligera idea. No recuerdo.

—Yo no puse mi nombre en el genérico, porque no quise el seis por ciento, en fin, fue asunto del Sindicato. Tú me llamaste, y trabajé dos semanas con Buñuel.

—La película, como recordarás, fue una catástrofe entonces, porque no gustó nada. Tampoco ha gustado en ningún país de América Latina. Pero, no obstante, esa película fue la escogida por Favre Le Bret en representación de México en el Festival de Cannes. Y tuvo un premio en el Festival, el Premio del Jurado. Era la primera vez que acontecía esto a una película mexicana, y se hizo una publicidad formidable en todos los diarios, con artículos y demás. La película se exhibió en un cine pequeño, El Prado, y fue un éxito. Lo que no impide que esta película, que costó muy poco en aquel tiempo, que era una película muy barata, no pudiera cubrir su costo en toda América Latina. No ha tenido venta en muchos sitios, estuvo prohibida en Argentina, no la permitieron exhibir en otros países, estuvo prohibida en Italia, por supuesto que también en España, y la película, desde el punto de vista comercial, acabó siendo una catástrofe. Después se la ha considerado como un clásico del cine.

—¿Y aún continúa sin corresponder económicamente?

—Ya no es mía la película. La vendí por un precio insignificante. Después de esto, aún hicimos dos o tres películas Buñuel y yo.

—Sí. *¿Susana la perversa?*

—No, ésa no es mía. La mía se llamaba *Don Quintín,* que era un asunto que a Buñuel le gustaba mucho, que él ya había he-

cho como productor en España, pero que quería absolutamente hacerlo de nuevo.

—¿Y la firmó?

—Sí, la firmó.

—No, fue Ugarte quien la firmó.

—No lo creo. ¿Cómo director de escena?

—Sí.

—No. En España...

—No. En México.

—En México, estoy casi seguro de que era él.

—¿Pero cómo se llamaba la película?

—*Don Quintín el amargao.*

—No está en la filmografía de Buñuel. En ninguna.

—¡Ah! No sé. Después hizo *Robinsón Crusoe*, que era una idea de...

—La conozco... Se pueden encontrar *Robinsones* un poco por doquier, porque los americanos han hecho copias y las han dado a todas las cinematecas.

—Sí, es posible. Antes de *Robinsón Crusoe* se hizo una película que fue también una gran sorpresa para mí y me gustó mucho. Trabajamos mucho en ella con Buñuel y Alcoriza. Se llamó *El*, con Arturo de Córdova.

—La he vuelto a ver no hace mucho tiempo, con Buñuel, y Buñuel no estaba muy contento, porque él tenía un buen recuerdo de la película, y al volver a verla ahora, ha encontrado que no era tan buena como él pensaba.

—Hice también otra película con Buñuel, una película franco-mexicana, la primera coproducción que se hizo en México, que fue también un desastre. Se llamaba *La muerte en este jardín*. Me propusieron antes hacer otra película franco-mexicana después de firmado un acuerdo de colaboración entre Francia y México. Buñuel y yo vinimos a París y nos propusieron un argumento que se llamó *La fièvre monte à El Pao (Los ambiciosos)*. Me pareció el argumento muy malo.

—Lo es.

—Buñuel lo hizo con otro productor. Por ese tiempo, no sé quién propuso a Buñuel otro argumento de un escritor belga, que se llamaba *La muerte en este jardín*. Era una película de aventuras que pasaba en Brasil, en el Amazonas. Encontramos aquí, en París, a los actores: Simone Signoret, Georges Marchal, Piccoli, que hicieron esa película. Que no era muy buena.

—Tampoco muy mala.

—En todo caso, comercialmente estuvo muy mal.

EDUARDO DUCAY

—¿Tú crees que *La Vía Láctea* es, como alguien ha dicho, película surrealista?

—No, en absoluto, la que es un poco surrealista, desde luego, es *Belle de jour*. Sí se puede llamar a eso una película surrealista, porque por lo menos tiene un aspecto, la carroza, los caballos que pasan, entre lo real y lo irreal. La solución no está dada, es asunto del espectador el encontrarla. A mi juicio, es la película más surrealista de Buñuel, salvo, claro está, *La edad de oro* y *Un perro andaluz*.

—Ciertamente, *La Vía Láctea,* que no es exactamente una película realista, tampoco es una película surrealista...

—Pienso que no.

—¿Y qué es?

—Es una interpretación de la religión al modo de Buñuel. No sé exactamente cómo decirlo, es el Nuevo Testamento visto por Buñuel.

—El Nuevo Testamento visto por Buñuel... No está nada mal como definición. A propósito de *Los olvidados*...

—Antes del Festival de Cannes quisieron presentar la película, Luis quiso presentarla al grupo de sus amigos; se hizo una lista, había, poco más o menos, doscientas personas. Dijeron que no se podía pasar en una sala de proyección, y hubo que alquilar una pequeña sala de cine. Se alquiló el Estudio Veintiocho, y recuerdo que invitó a Aragon y a Breton. Breton dijo que si Aragon iba, él no iba, y Aragon dijo que si Breton iba, él no iba. Estaban como perro y gato.

—¿Y cómo terminó eso?

—La película tuvo un éxito enorme.

—No, cómo terminó lo otro. ¿Fue Breton o...?

—Aragon es el que fue.

—Porque en el fondo esa situación es la que siempre ha destrozado a Buñuel, la pugna entre Aragon y Breton, entre el comunismo y el surrealismo.

—Sí, es triste ver que dos personas tan excepcionales como Aragon y Breton hayan acabado por odiarse a causa de la política.

—Sí, es cierto.

—Se separaron y se desarrolló una especie de aborrecimiento incomprensible entre gentes que debieran ser algo más tolerantes y comprensivas.

—Sin embargo, dos de mis más viejos y mejores amigos, Aragon y Malraux, no se ven ni se hablan. Pero, a pesar de todo, se ven y se hablan cuando estoy aquí, en París. Soy una especie de única ligazón posible entre los dos.

—¿Pero se ven?

—No.

—¿Y las incidencias pintorescas y leguleyas de la filmación de *Tristana*?

—Bueno, desde que Joaquín Gurruchaga y yo estuvimos en México (recuerdo que comimos un día, con usted también, en casa de Luis), nos planteamos una duda, y es si la película sería autorizada aquí o no. Nosotros fuimos con el firme propósito de hacer la película, tanto si se autorizaba como si no se autorizaba. Aunque en el caso de no autorizarse, todas las dificultades iban a estar constantemente sobre el tapete. Pero, a pesar de todo, teníamos algo que en la producción de cine es fundamental, que era el respaldo financiero resuelto para hacer esta película con cualquier nacionalidad y donde fuera, siempre que Buñuel estuviera de acuerdo. Y, en este sentido, en el contrato que firmamos con Luis, en aquel viaje a México, en el Club Libanés precisamente, Joaquín y yo, ya se establecía que si la película no podía rodarse en España, rodaríamos los exteriores en Portugal y los interiores en Francia. Desde entonces, que fue en marzo, empezamos a plantear aquí las cosas. Tardamos bastante tiempo en presentar la solicitud oficial porque tuvimos durante cierto tiempo la duda de si pedir el permiso o ni tan siquiera pedirlo, a consecuencia del estado de excepción, que por aquellos días precisamente se levantó en España. Por las convulsiones políticas que había habido, nos temíamos que todo fuera a quedar parado, simplemente en un estado de ausencia de decisión por parte de la Administración. Finalmente, nos decidimos a presentar la solicitud de permiso y la presentamos; me parece que fue en el mes de mayo. Durante este tiempo o a partir de este momento hemos estado pendientes de una solución concreta. O sea, de que se nos diera por parte del Ministerio una actitud definida

para saber a qué atenernos. Desde el punto de vista de producción, por todas partes nos convenía hacer la película en España, como película española. La Dirección General de Cultura estuvo con este asunto durante un período de casi tres meses sin saber qué hacer. No se nos dijo nunca un «no» decidido. Se nos fueron dando largas y descubriendo nuevas dificultades. Supimos extraoficialmente que el pleno de la Comisión de Censura había autorizado el guión sin ningún género de observaciones, y que el temor importante del Ministerio y lo que inmovilizaba a los funcionarios era el temor a Luis Buñuel y a que les jugara alguna otra mala pasada al estilo de *Viridiana*. Entonces, como los contratos tienen fechas y teníamos contratado a Luis por unas fechas determinadas y había otros compromisos contraídos muy importantes, llegó un momento en que le enviamos un telegrama a Luis diciéndole que viniera a España, porque aunque la película estaba al parecer prohibida, nuestros planes saldrían adelante. La historia de las conversaciones o de los tanteos que hemos hecho en el Ministerio durante todo ese tiempo es bastante prolija y puede usted imaginarla. Pero al director general, a Robles Piquer, que había tenido al principio una actitud muy cordial y muy comprensiva, no conseguimos verlo. Al mismo tiempo que hacíamos nuestras gestiones, se localizó la película en Portugal, y conseguimos que Luis fuera a Portugal, cosa que hizo de muy mala gana, aunque acabó gustándole mucho aquel país. Poco a poco se fue compenetrando con lo que veía allí. Y recuerdo que en un viaje de localización que hice con él, acabó diciéndome: «Hay que ver, Ducay, lo que son los prejuicios. Yo pensaba que este país era una porquería, y resulta que es estupendo.» En España todo esto fue trascendiendo. Se supo que habíamos ido a Portugal, se supo que habíamos pedido permiso para rodar en Portugal. Posteriormente yo no dudo de que llegó la noticia de que estábamos hablando de la contratación de estudios en Lisboa, en los Estudios Tobis, puesto que estábamos dispuestos incluso a rodar los interiores en Portugal. A esto se unieron presiones desde Italia, porque nuestros coproductores en Italia estaban muy satisfechos de tener una película con Buñuel, al que en el último Festival de Venecia nombraron Maestro del cine. Se encontraban profundamente desconcertados al ver que una película que tenía una denotación netamente española era prohibida en España no sólo como película española, sino incluso el rodaje. Hubo una protesta y ciertas presiones. Incluso el presidente de la ANICA, Ethel Mónaco, envió una persona a Madrid a hablar al Ministerio, persona que prácticamente no fue recibida. No se le negó la entrevista, pero se dijo que no eran buenas las fechas, y se le propusieron fechas poste-

riores a la de su venida, muy posteriores. Total, que este enviado se tuvo que volver a marchar. Y, en fin, esto entraba dentro de la actitud de no tomar una decisión. Finalmente, un día, cuando ya estaban dados todos los pasos para preparar la película en Portugal, cuando estábamos comiendo en nuestro restaurante con Víctor Zapata, asociado nuestro a la producción, Joaquín, Luis y yo, Luis habló de que él tenía un amigo en México, Rafael Méndez, que tenía buena amistad con Fraga Iribarne y que le podía enviar un telegrama. Entonces le dijimos que sí, que era lógico enviárselo. Y al salir de allí fuimos Joaquín y yo con Luis a la Torre de Madrid, donde vivía Luis y donde tenía la dirección de Rafael Méndez. Preparamos un texto del telegrama, y de allí nos bajamos Joaquín y yo a ENTEL, que está al otro lado de la Plaza de España, y lo enviamos. Pocos días después, estando precisamente Luis en Portugal, Rafael Méndez se presentó en Madrid y vio al ministro. Parece ser que Méndez estaba en Venecia y que a Venecia le enviaron desde su casa la correspondencia urgente, entre la cual estaba este telegrama. Y Méndez, en lugar de volver directamente a América, le enseñó el telegrama de Buñuel, y el ministro dijo que le gustaría ver a Luis. Llamaron del Ministerio a la oficina y se concertó una entrevista. Luis vio al ministro. Tengo entendido que fue una entrevista rápida, resolutiva, pero muy cordial, en la que el ministro le rogó que no se extralimitara de aquellos márgenes que la actual censura española permitía. Pero que su deseo era que él pudiera hacer en España no sólo esta película, sino otras, si lo deseaba. Inmediatamente la película quedó autorizada. Y éste es el final de la historia, muy en síntesis.

CARTAS DE JUAN LARREA

Córdoba, 12 septiembre 68

Querido Max:

Tristes noticias las de tu carta. León, gravísimo—todos los días abro el diario con la mayor aprensión—. *Los Sesenta,* disecados. Menos mal que estas desdichas se acompañan con el proyecto de tu libro sobre Buñuel.

De Luis, poco o nada puedo yo comunicarte que no puedas conseguirlo, y hasta mejor, por otros conductos. En París nos tratamos a partir de 1927, mas no con mucha frecuencia. Alguna vez celebramos una pequeña paella en mi taller de la rue Michel-Ange, a puro Gordon Gin hasta el amanecer. Pero él andaba con españoles y surrealistas, mientras que yo me ceñía a núcleos hispanoamericanos cuyas ramificaciones internacionales no eran las suyas. Asistí, desde luego, al estreno de *Un perro andaluz* en Les Ursulines, en compañía de Huidobro, Lipchitz, Tzara... A las pocas semanas me largué al Perú, y a mi regreso, dos años después, terminado ya el episodio de *La edad de oro,* sólo nos encontramos circunstancialmente, lo mismo que durante nuestra guerra—Embajada, propaganda, etc.—, hasta que Luis partió para los Estados Unidos.

En cambio, ya en México, nos juntamos en 48-49 casi todos los domingos, preferentemente en su casa, por excepción en la mía, así como en las de otros amigos. Sin embargo, es muy poco lo que de concreto puedo contarte de Luis que no sepas.

Sobre *Un perro andaluz* escribí, como quizá recuerdes, en mi *Surrealismo,* reproducido en el librito que publicó Canedo. Luis, entonces en Norteamérica, leyó mi texto con agrado. Como más tarde me dijo que a su juicio «era lo mejor que se había escrito sobre el surrealismo», quizá esa afirmación sirviera para matizar lo que entendía Luis por surrealismo.

Luego vino lo de *Ilegible.* Un día que proyectó *Un perro andaluz* en su casa, ante unas veinte o veinticinco personas, alguien lanzó la idea, acogida con entusiasmo por un pequeño grupo, de que debíamos hacer juntos un filme, porque de mis ilustraciones en *Cuadernos* deducían que estaba yo lleno de imágenes. Me resistí unas semanas por no sentirme en condiciones de manejar el lenguaje cinematográfico, que, como todo lenguaje, necesita práctica. Pero ante su insistencia, secundada por Luis, pensé, y así se lo expuse a todos, que lo único que se me ocurría era tratar de reconstruir cierto argumento que a Gerardo Diego, a quien le había referido algunas escenas en 1929, le había llamado la atención por lo muy cinematográficas que le parecían. Buñuel me diría entonces si mi forma de imaginar tenía algo que ver realmente con la cinematografía y con su estilo personal. Recordé así, a grandes trazos, *Ilegible, hijo de flauta,* relato inconcluso de 1927—incluso por no haber sabido cómo continuarlo y menos terminarlo—, que había perdido con la guerra. Al oírlo exclamó Luis: «¡Pero si es un filme!» De ahí arrancó todo. Lo recordé mejor, y luego, con su ayuda técnica y alguna colaboración de su parte, compuse una especie de anteguión, que interesó mucho no sólo a los amigos, sino a Dancigers, su productor, quien trató de encontrar los dólares indispensables para rodar un corto de cine-club. Fracasaron varias tentativas, no obstante lo muy interesado que estaba Luis, sin trabajo a la sazón. En México le ayudé, mientras tanto, a adaptar *El último mono,* de Arniches, que tampoco llegó al celuloide, y antes de partir a Nueva York colaboré también un poco en el *script* de *Los olvidados.* El te lo confirmará.

A mí me interesaba *Ilegible* por otras razones. Estimaba desde 1932 que lo que no había sabido yo continuar, lo habían hecho a su manera los acontecimientos de mi propia vida. Se trataba, pues, de una especie de vaticinio personal que, de otro lado, parecía hallarse en relación consubstantiva con el espíritu de la catástrofe española y de nuestra emigración al Nuevo Mundo. Pude así añadirle en México continuación y final. Por cierto, me parece que no es mi único texto de esta especie.

Siete años después, ya en Córdoba, me llegó de improviso un telegrama de Luis anunciándome que *Ilegible* estaba aceptado para filmarse. Tras algún debate, y a fin de acabar los requisitos del Sindicato, me resigné a que los créditos se redactaran del siguiente modo: «Argumento de Juan Larrea sobre un relato perdido del mismo autor. Adaptación y dirección cinematográficas de Luis Buñuel.» Me instó para que trabajase y estirase un poco el asunto, porque el filme iba a ser algo más largo. Con mi hija Luciana imaginamos varias escenas que a nosotros nos gustaron

bastante. Firmamos el contrato en mayo de 1957, mas yo con cierta reserva a causa de una de esas escenas, tocante a los Testigos de Jehová, que yo juzgaba imprescindible y cuya filmación le parecía a Luis dudosa por su excesivo costo. Me enviaron por delante 1.500 dólares en cheques, que, pronto y malmandado, devolví, anulando el contrato en cuanto supe que Luis no pensaba incluir dicha escena, por la razón antedicha. Eso fue todo por entonces.

Unos años más tarde, en enero de 1963, volvió Luis a escribirme sobre el asunto. Habiendo desaparecido mi hija, me avine a dejarle hacer como quisiera bajo la siguiente presentación: «*Ilegible, hijo de flauta.* Parte de un relato fílmico de Juan y Luciana Larrea, adaptado por Luis Buñuel.» Se trataba de una película mosaico con la *Gradiva* y otros argumentos de Carlos Fuentes y Julio Cortázar. Fracasó el proyecto a causa de los otros, aunque siempre quedó Luis con la idea fija de que algún día volvería a la carga sobre *Ilegible.* Y así terminó el cuento.

Si León mejorase siquiera un poco y pudieras hacerle llegar mis votos más fervientes, te lo agradecería muchísimo.

Un buen abrazo.

JUAN.

P. D.—No he leído aún el ensayo de David Bary.

Querido Max:

Gracias por tu última. Los poemas de León me interesaban por ser respuesta a una intencionada mía.

De lo que te interesa es poquísimo lo que puedo decirte. La relación de Vallejo con Buñuel y Dalí debió de ser nula. Me parece que ni se conocieron. Quizá hubieran leído los dos números de *Favorables*. A Luis recuerdo haberle oído repetir de memoria algún verso mío aparecido en *Carmen,* revista que quizá conociese. Luego se publicó en la *Antología* de Gerardo Diego. En limpio, no me parece que en París existiese sobre ellos influencia nuestra, absorbidos como estaban por los dogmas surrealistas. Como me parece haberte dicho al contestarte sobre Buñuel, mi vida, acaparada como siempre estuvo por mis requerimientos íntimos, transcurría aparte. Correspondía, estoy convencido, a otra vertiente cultural. La posición surrealista es, a mi entender, la extremada de Occidente. Mientras que la mía, así como la de César, pertenecen al más allá.

Sin embargo, a partir de México, 1947, las cosas cambian. No se necesita ser lince para saber, por ejemplo, de dónde proviene el tema básico del último film de Luis, *La Vía Láctea,* que, por cierto, aún no ha llegado por aquí.

No puedo satisfacerte en lo que deseas de *Ilegible.* Perdido el inconcluso texto primitivo, el recordado está literariamente sin hacer.

Puesto que vas a ver a Luis, dale un gran abrazo de mi parte.

Siempre tuyo.

JUAN.

EMMANUEL ROBLÈS

Cela s'appelle l'aurore, película basada en la novela de Emmanuel Robles. El guión fue, como siempre, de Luis Buñuel, y, para la ocasión, de Jean Ferry («el peor adaptador que he tenido en mi vida»). Se filmó el 55, mismo año de *Ensayo de un crimen,* y fue protagonista una actriz que había de jugar cierto papel en el futuro cinematográfico de Buñuel: Lucía Bosé. Fue ayudante suyo de director, lo que le dio alas para mucho, teóricamente, Marcel Camus. Es de las películas que no le gustan a su realizador. Tuvo un éxito mediocre.

—Es muy sencillo. Creo que lo que era más importante en tu libro—desde un cierto punto de vista—era el problema de Argelia.

—Sin embargo, no está explícito. Escribí condicionado por él, ya que no por nada he vivido una gran parte de mi vida en Argelia. El problema de explotador y explotado siempre ha sido para mí uno de los grandes problemas. Nací en una familia de albañiles, y el albañil ha sido siempre, en esos países, un hombre muy explotado; además, tenía a mi alrededor todo ese mundo musulmán—como se decía entonces—que sufría una terrible miseria, una explotación a fondo de los grandes colonos, etcétera. Esto reaparece en muchos de mis libros de forma flagrante, inmediata; por ejemplo, en *Las alturas de la ciudad* o en *La acción,* en la que el héroe es un indígena, como entonces se decía; es decir, un argelino, o en una transposición que no engaña a nadie, en *Monserrat,* que sucede en América del Sur, ubicación que no engañó ni a Aragon ni a Camus, quienes entendieron de inmediato que trataba del problema colonial bajo todas sus formas y de una aspiración argelina inmediata. En *Cela s'appelle l'aurore,* tienes razón, a pesar de todo, y como es costumbre en mí, se nota esta impregnación de una condición so-

cial injusta que siempre me ha revuelto las tripas. En consecuencia, existe ese problema de nivel del patrono, Gerson, con Sandro, que es un obrero agrícola, que son las mismas relaciones de gran propietario rural y peón que existen en España o en Italia, o las de gran colono y obrero agrícola en Argelia. Porque el problema no es únicamente de Argelia. Esta aspiración existe en la novela, pero, al mismo tiempo, hay otros problemas, psicológicos y sociales, y también el de la pareja... El problema de la pareja es a la vez un problema psicológico y un problema social. La pareja es una familia en potencia. Hay un señor que se ha casado, pero su mujer no es para él lo que se llama una compañera en el sentido total del término, y halla esta compañía, esta adhesión total, en la persona que encarna en la película Lucía Bosé. Y eso en el momento en el que debe salvar a Sandro, es decir, oponer su justicia a una justicia humana, a una justicia que no estima. En ese momento ella revela que está a su lado, y antes que él diga: «Voy a salvarle», lo dice ella. Está ahí, ella ya lo ha salvado, es la adhesión total, mientras que su mujer legítima, al contrario, se opone a ese salvamento de Sandro. Todavía hay otros problemas. Imagino que Buñuel los ha ilustrado todos, uno a uno, ha rebuscado ahí dentro, todas estas cosas le tocan de cerca.

—¿Cuándo conociste a Buñuel?

—Le vi en México. Estábamos citados para trabajar. Trabajamos juntos. Existía una primera preparación del texto, y muy lealmente me preguntó cuáles eran mis reparos. Los indiqué, y modificó, creo, algunas cosas, pero el conjunto ya estaba completamente determinado. Algo modificó. Por otra parte, sabes que Buñuel cambia aun durante la filmación. Encontró cosas que te voy a señalar, porque son «cosas de Buñuel», de un genio muy agudo. Primer ejemplo: en mi libro, la confusión de Sandro a la muerte de su mujer. Sandro es el obrero agrícola víctima de la crueldad y de la inconsciencia de gran patrono de ese latifundista, Gerson, poco importan las circunstancias, ya que ahora se trata de cine. Para entendernos, digamos que para Sandro es la desesperación. Traduje en una docena de páginas esa desesperación en un estilo muy particular, en las que mezclo sensaciones, sentimientos, impresiones. Si, por ejemplo, lo sitúo en un café, pues en este café está acodado en una mesa, la cabeza entre las manos, y cuanto pasa en su conciencia es la desesperanza, que debo hacer perceptible para el lector. Luego se pone a andar a lo largo de una playa, en la que después sucederá el asesinato de Gerson. Buñuel me dijo: «En literatura está muy bien, usted reconstituye su personaje. Pero yo, la cámara, tiene que convertir eso en imágenes, la cámara captará a un hombre con los co-

dos en la mesa, la cabeza entre las manos y luego se le verá andar a lo largo de la playa. En consecuencia, si restituyo esto, no restituyo sino el exterior del personaje, mientras que usted ha podido penetrar en el interior; sin embargo, yo necesito comunicar al espectador ese sentimiento de desolación y de rebelión.» Y me pregunto cómo lo resolvería. Le di fórmulas, porque se portaba formidablemente conmigo. Además, nos divertíamos. Le sugerí una voz fuera de cuadro. Entonces me contestó: «Está pasado de moda.» Entonces le di dos o tres soluciones distintas. Me contestó: «No, no conviene.» Después no me dijo nada. Pero he aquí cuál fue su solución. La expongo porque me parece genial. Es la trasposición fílmica. No volvió a los gestos de mi personaje, hizo pasar a Sandro bajo arcos muy bajos, húmedos, que dan la sensación de aplastamiento, y en lo oscuro, cortado por rayos de luz, Sandro titubea como si estuviera borracho; no está borracho, pero titubea en su desesperación, pronuncia algunas palabras que expresan y que resumen bajo esas arcadas donde uno se siente aplastado y que restituyen perfectamente por la imagen el sentimiento de aplastamiento, de desesperación, hasta llegar a una reja que cierra el fondo del atolladero. Es una hermosa imagen, significativa bajo todos los planos, es el callejón sin salida de la muerte, es algo definitivo, es la felicidad muerta con la desaparición de Sandro. Y este símbolo de la reja se vuelve a encontrar al final de la película, porque Sandro viene a suicidarse exactamente contra esa reja simbólica. Este es uno de sus hallazgos. Hay otros, puramente fílmicos, que le pertenecen. Por ejemplo, una serie de símbolos: digamos los gatos, el hacer aparecer gatos cada vez que se acerca una desgracia. En el bestiario de Buñuel y en la simbólica de Buñuel hay elementos como el gallo, que se encuentra en *El bruto,* y el gallo y la gallina, que se encuentran en varias películas, como en *La fièvre,* cuando las gallinas se escapan del carro que conduce la muerta, la moribunda. Además de ese bestiario hay otros hallazgos extraordinarios. Pero puede estar seguro de que, por ejemplo, el gato anuncia siempre una desgracia. Y la tortuga. Es otro punto. Hay los gallos, las gallinas, los gatos y el burro, que siempre anuncia la destrucción del individuo. Siempre son símbolos, sin dejar de ser elementos fílmicos. Había una escena de amor. Buñuel me había dicho: «Las escenas de amor no son lo mío. No soy bueno para eso.» De hecho hay mucha ternura en Buñuel, lo ha demostrado. Se lo dije y me contestó: «Todas esas escenas se parecen. Se abrazan, se vuelven a abrazar, se besan, se vuelven a besar. Todas esas escenas se parecen. A cada tiro se hace diana. Para mí, la ternura no se expresa únicamente en el beso o en las actitudes. Sería necesario que diera con la imagen capaz

de mostrar que el amor es profundo, que ese sentimiento es profundo.» Entonces me dio una escena, que no está en el libro, pero que él restituía por la imagen. Me dio el *script* y me dijo: «Ahora no hay nadie.» Ferry y los otros colaboradores se habían ido. «Es cuestión suya. Hagamos un *sketch*. Es fácil. Usted debe hacerlo.» Tomé medio litro de café, me senté ante la máquina de escribir e hice una escena de amor que, para mí, era una cumbre, muy shakespeariana o muy... lo que se quiera. Buñuel la lee por la noche. Cenábamos con Lucía Bosé y el representante de Claude Géret en un restaurante. No dijo ni pío. Pensé que lo había dejado estupendo. Al día siguiente, en el rodaje, me doy cuenta de que no emplea para nada mi texto. Me dice: «Hizo un texto teatral. Es teatro, no es cine. No es con palabras con lo que hay que demostrar una escena de amor, es con una imagen.» Y entonces realizó esa escena, que tú has visto, Max, y que, según mi parecer, es una forma del genio buñuelesco, del genio del cine. Llega y me dice: «En una carta de amor, una mujer puede expresar su amor sencillamente diciendo lo que ha hecho durante el día. No vale la pena que diga: "Te adoro, eres mi amante, eres el hombre de mi vida"; una mujer puede dar de manera cotidiana, en su vida de todos los días, la expresión de su más profunda ternura.» Recuerdo esa expresión: «Una gran carta de amor es decir: "Me he levantado esta mañana, he hecho esto, me ocupé del niño, he hecho esto, esto otro", etcétera. Y es el signo de la mayor ternura. No es necesario delirar a lo Chateaubriand.» Entonces lo probó, porque se le ve llegar: no está en su casa, está en casa de su querida, y se pone cómodo, se siente como en su casa, se desnuda, se acuesta, se siente que está bien cuando ella se acerca. Cuando Lucía Bosé se acerca a él, ella le dice: «He pensado en ti.» Y yo, el autor, tuve miedo preguntándome qué regalo le iba a hacer él a ella. Que iba a ser horrendo si le ofrecía una joya, lo que fuera. Pero no, ha pensado también en ella y ha encontrado una tortuguita, una joven tortuga, mientras hacía su recorrido de médico. Y le dice: «Voy a llamarla Clara.» Son gestos de todos los días, muy sencillos, pero hay en esta simple escena una expresión de ternura muy profunda, que la imagen restituye perfectamente. Además, ya no se ven los personajes. La cámara abandona a Lucía Bosé, abandona la tortuga—que cae de espaldas, que se agita—, y entonces no se ve más que la parte baja de los personajes, y la tortuga, moviendo sus patitas entre las piernas, tiene un potente carácter erótico. Es una imagen muy rápida, pero al mismo tiempo muy fuerte. Y sugiere un erotismo que en seguida supone a los dos amantes en la cama. Y este esguince, esta manera de proceder por una serie de planos que parecen sencillos, da al fin—y

he visto varias veces la película—una escena de ternura y de amor carnal. No solamente de ternura platónica, sino de amor carnal, y la imagen de la tortuga me parece potentemente evocadora y sugestiva...

—¿Y esa historia de las fotos del Cristo y de los recuerdos de guerra?

—Creo que es una incomprensión de Buñuel.

—Cosa más extraña...

—No, no, está en el libro, es verdadera. Es una imagen muy real que todos hemos visto durante la guerra. Pero no es como Buñuel la ha visto, interpretó mal el libro. Pasó así: durante la guerra había una bifurcación, subiendo hacia el puente—yo era corresponsal de guerra—, y subíamos hacia Cesarunga, en el frente del Garigliano, donde había una bifurcación en la que nos separábamos los que subían hacia las líneas inglesas y los que íbamos hacia las líneas francesas. Y en ese gran cruce había un crucifijo semidestrozado—todo el pueblo estaba en ruinas—, y lo que quedaba en pie era ese Cristo en aquella cruz gigante en la plaza de este pueblo hecho polvo. Para hacer pasar las l eas telefónicas de campaña se usaban los postes que quedaba , pero había ese crucifijo, en medio, con aquel Cristo colgado, un Cristo de tamaño natural, o mayor tal vez, a la italiana o a la española. Bueno, las líneas telefónicas llegaban y se anudaban alrededor del cuello y de los brazos o del tronco del Cristo. Estaba picado por los impactos de bala, como picado de viruela, pero se tenía de pie. Lo volvía a ver cada vez que iba o volvía a Nápoles: fue en el momento de los combates hacia el Garigliano, antes de que nos pararan ante Cassino. Y le hablé de esa imagen, la describí. Claro está, Buñuel lo ha interpretado por medio del hermoso Cristo de Amiens—creo que es ése—y le ha engajado aisladores eléctricos. Da así una imagen muy surrealista, que me gusta mucho, pero que no es, de ninguna manera, la imagen inicial que había empleado, la imagen real que vi y que fotografié. Fue un hallazgo suyo, muy divertido, muy bueno y muy surrealista. Como en la escena de la Comisaría, con el *Cristo* de Salvador Dalí y las esposas sobre las obras completas de Paul Claudel. Un día, Buñuel, yendo al estudio, que está aquí al lado, vio en una librería, en los bajos de su hotel, bulevar Raspail, las obras completas de Claudel. Las compró, las puso sobre aquella mesa de la Comisaría y colocó las esposas encima. Después se ve, al recoger su sombrero y sus guantes, colgado contra un mueble, el *Cristo* de Salvador Dalí, ese Cristo visto de arriba abajo. Este episodio, en el preestreno, hizo reír a todo el mundo, pero entre el público estaba la señora Nantée, la señora Claudel-Nantee, hija segunda de Claudel, la cual me mandó una carta furi-

bunda, que todavía guardo y de la que di una copia a Buñuel, anunciándonos que iba a demandarnos.

—La conozco.

—Sí, le di a Buñuel una copia a máquina. La carta es manuscrita, pero el marido me dijo que dejáramos pasar el tiempo, que su enojo desaparecería. La carta es feroz. Buñuel me dijo: «Pero si es verdad, ese Claudel es un *flic*.» Yo lo aprobaba. Y en cuanto a Dalí, como sabes, lo odia, por mil y una razones: «Es un sinvergüenza—decía—, un sinvergüenza.» Este epíteto lo ha aplicado una vez, frente a mí, refiriéndose al Papa: «Es un sinvergüenza.» Lo que era verdad, porque el antiguo Papa había colaborado con los nazis y había bendecido los cañones franquistas.

—A él le gusta esta película. Está muy contento. Me ha dicho: «Por fin he podido hacer algo contra la Policía. Que es, en el fondo, lo que verdaderamente quiero hacer en la vida.»

—Tengo ahí una entrevista de Georges Sadoul y de Jean de Baroncelli. Y Buñuel les ha dicho que él colocaba *Cela s'appelle l'aurore* entre las tres películas suyas que más le gustaban. La primera es *Los olvidados*. La segunda creo que es *Viridiana*. Sadoul lo ha reproducido en uno de sus libros y Baroncelli lo ha publicado en un artículo del *Le Monde*. Pienso que es así porque se trata de una historia de amor muy digna, llena de ternura. La realizó muy bien. Hay que decir que encontró en Lucía Bosé una intérprete extraordinaria. Habíamos hecho ensayos aquí, en Perugia, con algunos intérpretes; no te digo quiénes son, no importa, a pesar de que no es deshonroso decir que había grandes intérpretes que Buñuel había hecho llamar y que no los aceptó. No ponía en duda su talento, sencillamente no le convenían. Primero había pensado en Gérard Philipe, y te cuento una anécdota porque es totalmente cierta: fue con Claude Géret a Londres para ver a Gérard Philipe, que rodaba *Monsieur Ripois*. Primero le había mandado el libro, y Gérard Philipe le había dicho que de acuerdo, pero que no estaría libre antes de dos años y que no podía hacer el papel de médico ahora. Y no se podía esperar dos años porque el contrato expiraba un año después. Entonces se decidió por Georges Marchal. Para la mujer se pensó en varias actrices de cuyos nombres no me acuerdo ahora, mi memoria empieza a fallarme. Y de pronto piensa que hay una sola: la heroína de *Crónica de un amor*, Lucía Bosé. Pero Lucía acababa de casarse con Dominguín, y se habían jurado no volver él a los toros y ella no hacer más cine... Hacía un año que se habían casado. Entonces, Buñuel, desde Perugia, llamó por teléfono—delante de mí—a Dominguín: «Quiero a tu mujer. Necesito que trabaje conmigo. Hazlo por mí.» Y Dominguín

recordó las promesas que se habían hecho. Le contestó Buñuel: «Es por una sola vez, y conmigo.» «Yo no decido—le dijo Dominguín—. Que decida ella.» Y Lucía cogió el teléfono. Los dos esposos hablaron, y finalmente ella dijo que sí y vino en el avión personal de Dominguín, manejado por Dominguín. Tengo las fotos. Lucía es una muchacha deliciosa, y, naturalmente, le ha dado su acento italiano, ya que el personaje es una mujer de Génova, y, en consecuencia, la trasposición en corso era perfectamente plausible. Lo hizo con Georges Marchal, y Gérard Philipe cumplió con lo prometido, ya que después hizo con Luis *La fièvre monte à El Pao,* que no es un Buñuel muy bueno, pero Gérard Philipe cumplió con su palabra. Pero Buñuel quedó tan contento con Marchal—que es un muchacho estupendo, un buen camarada desde cualquier punto de vista, muy dócil, muy fiel—, que hizo después otra película con él.

—¿Y tú qué piensas de Buñuel?

—Buñuel, bajo sus apariencias de hombre duro, es un hombre tierno, de una generosidad humana extraordinaria. Y es sobre todo esa ternura la que constituye el primer rasgo del carácter de Buñuel. Después hay un humor específico, muy buñuelesco, muy español—que no es el humor a la inglesa—, un humor helado que lleva en sí algo de sarcasmo y que se desata en una enormidad de detalles. Por ejemplo, en *Cela s'appelle l'aurore* hubo aquella pregunta de un periodista que vino al *set*: «¿Qué tal se ha entendido usted con Roblès?» Y él, con ese humor helado, sin la menor sonrisa, dijo: «¿Roblès? De ninguna manera.» «¿No le ha dejado hacer lo que usted quería?» «De ninguna manera.» «¿Qué quería usted hacer?» Entonces Buñuel le miró con sus ojos saltones: «Pues—le dijo—quería que en vez de un médico, fuese cualquier otra cosa.» «¿Qué?», preguntó con gran interés el otro. «Hubiese querido que fuera un faquir.» Hizo igual con *Los olvidados.* Le hicieron la misma pregunta: «No—dijo—. El productor ha sido odioso.» «¿Por ejemplo?» «Por ejemplo, yo quería poner en la escena de la lapidación, cuando los «olvidados» lapidan al ciego, quería poner arriba de la casa en construcción un *jazz,* con negros, tocando. No quiso.» Todo eso forma parte de esa leyenda buñuelesca de humor frío, con lo que acaban casi siempre sus películas de una manera sarcástica, pero sin maldad. Su humor no tiene nunca una punta de crueldad. Hay siempre alguna cosa que apunta a la risa. Eso me gusta también, siempre hay ese lado humorístico que te pone en su favor. Y, además, el sentido de la amistad. Buñuel, para mí, es el hombre fiel a la amistad. Sé cuándo viene a París. Le he telefoneado dos o tres veces, he comido con él otras. Desde el momento en que está libre puede vérsele. Por ejemplo, en el

Festival de Venecia, unos amigos míos fueron a verle y le dijeron: «Venimos de parte de Robles.» Tengo la foto de Buñuel sonriendo, en ese momento. Es verdaderamente un sentido de la amistad totalmente español. Porque Buñuel es español ciento por ciento, y sobre todo en este sentido fraternal que es en él un sentimiento de generosidad. Lo que no le impide ser entero e intransigente en sus opiniones, porque existe también el lado aragonés en el interior del español, el lado testarudo, si puede decirse, y muchos otros rasgos de carácter.

JULIO ALEJANDRO

Me encuentro a Julio en el Sindicato de Autores, donde hacía por lo menos diez años que no iba. Quedamos en vernos, en hablar de su colaboración con Buñuel en muchas películas.

Julio Alejandro de Castro, español, sobrino de Honorato de Castro, fue oficial de la Marina de Guerra española y era escritor de teatro de calidad cierta. Le sucedió una terrible tragedia en Filipinas, originada por la ferocidad de los japoneses durante la guerra.

Vino a parar a México hace unos quince años, y ante el panorama teatral, cayó en el cine. Es hoy uno de los hombres más solicitados. Ha trabajado con Buñuel en sus mejores películas: *Nazarín, Viridiana, Simón del Desierto*; seguramente tuvo que ver con *El ángel exterminador.*

—Sólo quiero dejar constancia hoy de la manera con que Buñuel cortó la filmación de *Simón del Desierto,* que, como todos saben, quedó a medias. Un mediodía, Buñuel da la orden de cortar para comer—en el valle del Mezquital, donde se filmó todo lo hecho—. Se acerca el cocinero: «No hubo dinero para la comida.» «Recojan todo—clamó Buñuel—. La película se ha terminado.» Hay en este gesto la explicación de cierta manera de ser del realizador, su furia por la falta de dinero, su gusto por la buena mesa y su indispensable necesidad de no apartarse de un plan trazado y de trabajar según lo establecido. Virtudes o defectos que evidentemente adquirió en Francia y en Norteamérica. [...] Para Luis, la gran atracción del surrealismo fue lo que tenía de protesta feroz contra todos los sentimientos burgueses que imperaban en España, con más fuerza quizá que en todo el mundo en su época. De manera que eso fue exactamente lo que le atrajo, el protestar de una manera violenta, de una ma-

nera feroz en algunas ocasiones, contra todo lo que estaba establecido, contra todo lo que se consideraba como ya imposible de remover y que era una consecuencia de siglos de burguesía terriblemente cerrada.

—A la que pertenecía.

—A la cual él pertenecía y, además, dentro de la cual, hasta un cierto punto, se encontraba y se encuentra muy a gusto. Y la prueba de esto es una pequeña anécdota que puedo contar. Me relataba que, una vez, en una reunión, en París precisamente, no puedo recordar ahora exactamente en casa de quién era, pero me contaba que la hija del dueño de la casa, que era una muchacha de unos doce años, entró en el cuarto y en lugar de saludar a los señores fue abriéndoles a todos la bragueta. Luis me contaba esto muerto de risa, le parecía una cosa verdaderamente genial. Y yo, conociéndolo un poco más a fondo, le pregunté: «Y a ti, que te divierte ahora y que te divirtió tanto eso en aquel momento, si hubiera sido una hija tuya la que hubiese hecho eso, ¿qué habrías pensado?» La contestación inmediata, rapidísima, fue: «La mato.»

—Me parece totalmente cierto, y así es Luis—que tiene dos hijos y ninguna hija—, y, además, es que en esto no hacía más que seguir los preceptos de Breton. Breton ha dicho siempre que la obra que ellos hacían, desde el punto de vista del surrealismo, no tenía nada que ver con la vida. ¿Cuándo empezaste a trabajar con él?

—La primera película que hice con Luis fue *Cumbres borrascosas*. Fue una película con un trabajo de preparación muy curioso. A Luis, desde su época surrealista, como a todos sus compañeros, le encantaba el libro. Le parecía magnífico, espléndido. Pero no había vuelto a leerlo desde aquella época. Entonces, cuando le pidieron hacer algo que a él le gustase, pensó inmediatamente en *Cumbres borrascosas*. Después de que estaba arreglado ya todo para hacer la película, volvió a releer el libro y, cosa curiosa, le gustó mucho menos que en la época en que lo había leído por primera vez, pero ya estaba completamente comprometido para hacer la película, y tuvo que seguir el trabajo. Entonces, Dancigers nos contrató a Dino Mauvri y a mí porque la película se suponía que la iba a hacer Irasema Dilian (la mujer de Dino). Empezamos a trabajar, y recuerdo claramente que el mayor contacto, durante todo el trabajo del *script*, lo tuvo Luis conmigo. Una de las cosas que me pidió fue que no hubiera escenas de amor en la película. Yo vi la dificultad tremenda de hacer un *script* sobre *Cumbres borrascosas* sin que hubiera ninguna escena amorosa. El, desde luego, con muy buena visión, comprendió inmediatamente que el libro no era un libro de

amor, que no era una novela de amor, sino todo lo contrario, una novela de odio. Y el valor que pueda tener la película estriba en eso, en que la película se hizo siguiendo la novela mucho más de cerca de lo que la siguieron los americanos. Porque se puso de relieve este odio cerrado, brutal, que existe en la novela. Entonces, cuando me dijo: «No quiero ninguna escena de amor», yo tuve que poner verdaderamente el cerebro entre dos piedras porque no sabía cómo salir del paso. Pero un día se me ocurrió hacer la escena saliendo al jardín los dos protagonistas en el momento en que estaban matando un cerdo. Y esa escena de amor con un fondo de gruñir del cerdo que están matando le pareció bien, le gustó y fue a la película.

—¿A qué se debe que ese odio hacia las escenas de amor sea una constante de las películas de Luis? Porque no tiene nada que ver con el surrealismo.

—No tiene nada que ver con el surrealismo, y yo creo que se debe a una vergüenza íntima a todo lo que tiene que ver con un contacto sexual o relación amorosa y que cualquier cosa que toca esto le produce una especie de repulsión física. Hasta el extremo de que en ciertas películas a las que tiene que asistir, se suele ir a la mitad o algunas veces antes. Cuando hay un beso en la pantalla él se cubre la cara, como avergonzado. Esto creo que tiene la misma fuente o tiene la misma raíz que lo que le ocurre con ciertas películas de orden melodramático. Yo le he oído decir, por ejemplo, que obligado a ver, por circunstancias especiales, una película de Libertad Lamarque, se salió no viéndola entera, furioso, pero no furioso contra la película, ni furioso contra la actriz, ni furioso contra el guionista, furioso contra sí mismo porque durante esta película, y en algunas escenas melodramáticas, había sentido que las lágrimas se le agolpaban en los ojos. Entonces, frenético contra esta especie de fondo casi, casi podría decir familiar o racial o, en fin, de raíz muy profunda, él se revolvía frenético diciendo—no sé si pueda emplear las palabras exactamente—: «No puedo soportar a esta vieja cabrona, tan buena actriz. ¡Cómo me ha hecho llorar en esta escena absurda, grotesca, ridícula...!» Y creo que su repulsión, su desagrado hacia todas estas cosas de orden sexual nacen de ese mismo fondo. [...] Después de *Cumbres borrascosas* hice con él *Nazarín*.

—*Nazarín* plantea problemas bastante curiosos. Porque se trata de una de sus películas fundamentales y porque juega ahí su unión con el realismo español y con Galdós.

—Sí. Sin contar que *Nazarín* fue para mí la colaboración más difícil con Luis, por una razón física, y es que en aquel momento fue cuando estaba peor del oído, y esto lo ponía tremen-

damente nervioso, lo irritaba terriblemente, y yo recuerdo que volvía a mi casa fatigado hasta el último extremo por el esfuerzo físico de garganta que había tenido que hacer durante todas las horas de trabajo que había tenido con él. Y luego, aparte de ese esfuerzo físico, por tener que calmarlo, que tranquilizarlo, porque se excitaba enormemente al no poder oír. Entonces esto le producía una reacción casi violenta. Pero a él la novela le entusiasma, precisamente por eso que acabas de decirme, su conexión con el realismo español. Naturalmente hubo que hacer toda una serie de cosas para que la historia ocurriese en México. Esta fue una de las dificultades —mínimas al parecer—que hubo que vencer. Las prostitutas, por ejemplo, se revuelven contra el sacerdote en algún momento, y éste se encuentra con gentes que lo tratan mal. Esto hubo que tratarlo de una cierta manera porque es evidente que en México, donde el padre, el padrecito, el curita, el sacerdote, en los pueblos especialmente, está en un grado de—¿cómo diría yo?—de afecto o de cariño, se le ve de una manera completamente distinta de como se le veía en España. Pero que una prostituta se revolviese contra el sacerdote y le dijese tres o cuatro palabras fuertes era bastante difícil dentro del ambiente mexicano. De todos modos, como después ocurrió con *Viridiana* en el *script* que se hizo en México, muy curiosamente, los *scripts* resultaron más españoles, creo yo, que si se hubieran hecho en España.

—Bueno, hablas de *Viridiana,* y yo tengo la impresión, no sé hasta qué punto justa, de que aunque aparece como película con argumento de Luis Buñuel, en el fondo es una trasposición de la continuación de *Nazarín,* es decir, de *Halma.*

—No. Sí. El tenía un gran interés en hacer *Halma* alguna vez. Y le interesaba muchísimo el personaje de *Halma.* Incluso hablamos después de *Nazarín,* y durante el trabajo que se hizo para el *script* de *Nazarín* se habló mucho de *Halma.* Es decir, incluso tomamos notas y se llegó a pensar en escenas que se podrían hacer con *Halma.* Pero cuando se hizo *Viridiana,* sin que yo niegue que es posible que en el fondo, como pasan muchísimas cosas tanto en él como en mí, hubiera un trasfondo en el que estuviera flotando el personaje de *Halma,* pero no tiene nada que ver *Viridiana* con *Halma.* La Viridiana de la historia surgió de una manera paulatina, con un trabajo muy lento. Yo tenía una obra de teatro, que no se había estrenado nunca, en que había un personaje femenino encerrado en una casa con un hombre. Hablé de esto con Luis; entonces a él le interesó simplemente este hecho, el de una mujer encerrada en una casa con un hombre. De ahí empezamos a trabajar y a elaborar y de ahí empezó a surgir el personaje de una novicia. El personaje del hombre se

discutió muchísimo, hasta que llegamos al personaje del padrino. Es decir, que no había ninguna posibilidad amorosa de primera intención, sino que era otra cosa, íbamos por otro derrotero. Ya establecido más o menos el personaje del padrino, se llegó también, por conversaciones, a la posibilidad del amor de este hombre por la ahijada. Se pensó entonces en que este hombre había estado casado con una mujer de la que estaba muy enamorado y que Viridiana se parecía mucho a ella. Después, de este modo, se llegó a casi prácticamente terminar la primera parte de la película. Nos dimos cuenta de que había una solución de continuidad muy fuerte entre esa primera parte y lo que podría ser la segunda parte de la película, es decir, que casi se podría pensar que eran dos historias unidas por un hilo muy tenue. Tuvimos que luchar contra eso.

—Pero ¿ya teníais hecha la segunda parte para pensar eso?

—No, no. Todavía la segunda parte estaba en una gran nebulosa. Hasta el extremo estaba en una gran nebulosa, que Luis, con el recuerdo de *Nazarín* y el impacto que había producido en él mismo la actuación del enano de *Nazarín,* pensó que el personaje que después acabó haciendo Paco Rabal hubiera sido el enano. Entonces este enano era en realidad un personaje que ella de pronto veía en su imaginación como alguien casi, casi de cuento de hadas, un personaje fantástico, bellísimo; en fin, era una trasposición de imaginación a realidad y de realidad exaltada y florecida por Viridiana. Pero todo esto nos fue llevando, a pesar de muchos días de trabajo, nos fue llevando a una especie de callejones sin salida, en los cuales entrábamos y nos encontrábamos con una pared y teníamos que volver nuevamente hasta que se llegó a la construcción definitiva de este primo, de ella favoreciendo a los pobres, en fin, llegamos paulatinamente a la construcción de la segunda parte.

—*Nazarín* replantea de nuevo los aspectos religiosos del cine de Buñuel. Parece evidente que algo ha pasado en este terreno desde *La edad de oro* hasta *Nazarín.*

—La cuestión religiosa, obsesión más bien, nace en su infancia, creo. Las misas infantiles, los milagros, la liturgia, los santos... Todo eso le atrae de una manera muy fuerte y lo ha estudiado enormemente. Un ejemplo clásico: el milagro de la pierna, el hombre de Calanda que pierde la pierna y se la entierran, y, ya enterrada, va el hombre todos los días ante el altar y se unta aceite en los dedos para pasarlo por el muñón, hasta que los ángeles le traen de nuevo la pierna. En fin, este milagro él lo cuenta con un orgullo muy curioso y muy especial, como diciendo que es el milagro más impresionante que hay en la historia católica. Me ha hablado de este milagro yo creo que como cin-

cuenta o sesenta veces. Le atrae enormemente esa historia de milagrería, y cuando, no hace mucho tiempo, hubo un centenario o, en fin, una de estas fechas religiosas, su hermana le mandó una serie de artículos de *El Heraldo de Aragón* que hablaban del milagro y de las ceremonias que se habían celebrado, y él los recibió con un gusto enorme, y los archivó y los guardó, porque todo eso le interesa con una fuerza enorme.

—Entonces, ¿tú crees que este fondo católico, sea del tipo que sea—no vamos a examinarlo ahora—, tú crees que ese fondo católico es más de su infancia en Calanda que de su educación con los jesuitas?

—Pues creo que hay una gran parte de las dos cosas. Y para demostrártelo, esto del milagro prueba que su infancia en Calanda supuso un estigma muy fuerte en todo el resto de su vida. Pero su educación con los jesuitas lo caracteriza de una manera muy diferente. Lo marca en el sentido de su enorme atracción hacia todas las cosas teológicas. Para él, el estudio de las cosas de teología es apasionante, y hace de él una persona francamente intransigente desde este punto de vista. Hasta el extremo que, cuando estuvo en España, la primera vez que fue desde México, o creo que la segunda, visitó el colegio de los jesuitas en Zaragoza donde él se había educado. Entonces, el rector, con una personalidad como la de él, fue el que lo recibió y él mismo el que le enseñó el colegio. Al terminar unas clases, vio que los muchachos salían en grupos, retozando, jugando verdaderamente, bajaban corriendo las escaleras; esto le indignó, le indignó furiosamente, y se volvió al rector y le dijo: «Oiga, pero ¿esto qué es? En mi tiempo salíamos de la clase en fila, con los brazos cruzados, y no nos podíamos hablar. Esto es una relajación de disciplina intolerable.» El rector se justificó diciendo que, naturalmente, el colegio había crecido mucho, que había muchísimos más alumnos y que no era posible guardar la misma disciplina que en su época. Pero él se sentía verdaderamente indignado.

—Referente a lo que me dices de la teología, tengo mis dudas, porque Luis—a lo que sé—no estuvo en este colegio más que cuatro años, los cuatro primeros años. Luego estudió en el Instituto.

—Sí. Pero creo firmemente que fue lo suficiente como para marcarlo para siempre. Después, cuando la inteligencia se abre, cuando la curiosidad va más ampliamente a abarcar otras zonas, entonces sí le atraen los Padres de la Iglesia y el Año Cristiano y le divierte enormemente leer vidas de santos. Yo me quedé sorprendido de sus conocimientos cuando empezamos a hacer la adaptación de *Simón del Desierto*.

—Bueno, pero ten en cuenta que *Simón del Desierto* es una

película que él quería hacer desde hace más de treinta años. Ha tenido tiempo para informarse... Al fin y al cabo, Luis no ha realizado sino lo que quiso hacer a los treinta años. Y es un aspecto de su grandeza. Lástima que la película quedara a medio hacer. Había material más que suficiente para haber hecho una película de largo metraje que, a mi modo de ver, hubiera sido enormemente interesante. Pero no se pudo hacer por dificultades económicas, y ésa es la razón por la cual la película se siente truncada. Porque evidentemente lo está. También se llamaba, al principio, *Simeón, el estilita,* porque se pensaba hacer una cosa exactamente sobre *Simeón,* pero como después encontramos toda una serie de detalles sumamente interesantes en otros estilitas, entonces se hizo una especie de fusión de varias vidas de estos santos, y al reunirlas en una sola, con detalles de vidas que eran de personajes diferentes, se le dio un nombre diferente, que fue *Simón del Desierto.*

—Tú conociste a Luis ya en México. Digamos, en la segunda etapa del cine comercial de Buñuel.

—Cuando él empezó a trabajar aquí, en México, tuvo que pasar por lo que han pasado casi todos los directores, es decir, por un período de renunciación de muchas cosas y de casi podría decirse de adaptación a las ideas de los productores. Es decir, le obligaron en un principio a pensar en lo que él jamás quiere pensar, que es en el público. Para Luis, en su fondo más íntimo, el que el público responda o no a sus películas no le importa en absoluto. El hace la película que quiere hacer, y en el último de los instantes piensa en el público. En algunas ocasiones, como ha ocurrido con las de Gustavo Alatriste, en que un productor, cosa que nunca le había ocurrido, le da absolutamente todos los medios y toda la libertad que se pueda soñar para hacer una película, esta libertad precisamente cohíbe a Luis de una manera enorme, porque siente la responsabilidad de tener en las manos una cantidad de dinero muy fuerte, y no quiere arruinar al productor. Esta fue una de las preocupaciones más grandes que tuvo en *Viridiana,* que es una de sus películas en la que parece que se ha pensado menos en el público. Sin embargo, Luis pensó mucho en la posibilidad de que la película pudiera tener una devolución económica, aun sin apearse nunca de sus ideas. Pero esas ideas sentía que tenían que conducir a una finalidad en la cual el productor no perdiera ese dinero. Al principio, cuando empezó a trabajar en el cine mexicano, no tuvo más remedio que amoldarse a lo que le daban. Pero entonces encontró un medio de escape en la broma, en el humor, en hacer que en esas películas haya una especie de subtrama, o, ¿cómo te diría yo?, como una línea subterránea de broma, de humor, que nos hace ver

que Buñuel se estaba burlando de sí mismo en el momento en que las hacía. Esto en realidad no lo hizo con fines estéticos, sino simplemente, creo yo, como una justificación personal. El necesitaba justificarse en el sentido de que estaba haciendo una cosa que no le gustaba, y en ese momento se lanzó por la línea de la broma o del humor, cosa que le daba una cierta tranquilidad. Pero en el momento en que él pudo hacer la película que le interesaba, y que a mi modo de ver es *Nazarín*...

—Te dejas *Los olvidados*.

—Bueno, *Los olvidados*. Para mí, *Los olvidados* es una película completamente aparte en la historia de Luis Buñuel. Es una especie de milagro que se produjo en un instante y que no se volvió a repetir en mucho tiempo. Es decir, la prueba fue que cuando se exhibió la película aquí, duró cuatro o cinco días, y que al tener el Premio Internacional, en Europa, se repuso la película y duró una enorme cantidad de tiempo. Entonces, creo que *Los olvidados* es una especie de excepción dentro de la trayectoria de Luis. En ésa sí hizo exactamente lo que quería hacer, absolutamente lo que quería hacer. Pero lo hizo casi, casi me atrevería a decir, por una especie de milagro y casi, casi sin que el productor y las gentes que estaban a su alrededor se dieran muy bien cuenta de lo que estaban haciendo.

—No creas, no creas. La gente no sabe que en el *script* de *Los olvidados* trabajó Juan Larrea y trabajé yo. Y se sabía lo que Luis quería. Y eso que cuando trabajamos ya estaban reunidos los documentos que había recopilado Alcoriza. Pero, de todas maneras, Juan Larrea es Juan Larrea, y le ha dado a la película cierto tinte que no se podía borrar, se hiciera lo que se hiciese. Claro está que quienquiera que haya trabajado con él sabe perfectamente que es tan terco como le corresponde a un buen aragonés.

—Pero tú me estás demostrando, precisamente con esto que me dices—Larrea, tú—, que el caso de *Los olvidados* es esporádico, extraño, y, en aquel momento, milagroso. Porque después de *Los olvidados* hay una pausa muy larga, en que Luis tiene que hacer otras cosas y no vuelve a hacer lo que él quiere verdaderamente hasta *Nazarín*.

—Estoy de acuerdo, y esa pausa se debe también a la idea de ayudar a viejos amigos suyos, como Ugarte y Altolaguirre.

—Sí. Bueno. Después de esto, cuando ya empieza a hacer el cine que él quiere, para mí la significación de Buñuel dentro del cine universal es la de una personalidad muy fuerte que, de pronto, dice: «Aquí estoy, y esto es lo que siento, y esto es lo que pienso.» Y se hace universal por profundidad humana. Además, su gran mérito es que, a partir de ese momento, jamás ha hecho

más de lo que su conciencia le dictaba. Y esta independencia, este vigor, este valor para expresar sus propias ideas es lo que le ha dado al cine de Buñuel un valor universal, precisamente porque no ha claudicado nunca. El sedimento del surrealismo, a mi modo de ver, se va desvaneciendo cada vez más en todas las películas de Buñuel, va haciéndose más leve, y creo que en sus últimas películas pasa a tener más bien una especie de valor casi decorativo.

—No estoy de acuerdo contigo en lo que se refiere al primer surrealismo, es decir, al que vigoriza la idea de lo interno, a la influencia de Freud, a la influencia del inconsciente. Creo que a pesar de lo lejos que pueda estar *Belle de jour,* o cualquiera de sus últimas películas, del surrealismo (y *Simeón* o *Simón* es un ejemplo perfecto), yo creo que, a pesar de eso, el surrealismo, lo que a él le impresionó a sus veinticinco y a sus treinta años, sigue absolutamente vivo. La prueba de eso es que las películas que ha hecho últimamente, dejando aparte, creo, *Belle de jour,* son más o menos las películas que él quería hacer entonces. De todas ellas, auténticamente, no falta más que *El monje.*

—Es cierto, pero pasa esto: que ya en su primera época el le daba a ese pensamiento surrealista una importancia que ha perdido posteriormente. Es decir, que ahora lo que hay de surrealista en sus películas tiene exactamente el mismo valor que lo que hay de español.

—Bueno, de español en sus películas lo hay todo.

—Pero no es exactamente una ideología puesta en acción, actualizada, sino simplemente un sedimento de pensamiento que surge y aflora, como es natural, en cualquier carácter humano. Esta cosa que para él era primordial, en sus primeros momentos, es decir, hacer surrealismo, aparece en las últimas películas, pero no porque se quiera hacer surrealismo, sino porque está dentro del espíritu de Buñuel. No sé si me explico.

—Te explicas perfectamente, y he forzado la nota porque estoy totalmente de acuerdo contigo en que, ahora, el surrealismo está integrado en la obra de Buñuel, y, antes, él cubría y recubría su obra de apariencias surrealistas cuando ya las obras lo eran en sí, como puede verse en *La edad de oro* y *Un perro andaluz.*

—También hay otra cosa. A mi modo de ver, el *script* más importante (no conozco el último, el que está haciendo ahora en París, aunque tengo noticias de él), el mejor *script* de Buñuel es uno que no se ha filmado, el de *Tristana.*

—Sé que quiere hacer *Tristana* hace mucho tiempo, como quiere hacer *El monje,* de Lewis, y también supongo que los hará algún día.

—*Tristana* creo que no. Por una razón muy clara: escribimos *Tristana* pensando de una manera definitiva en Toledo. Hasta tal extremo, que parte de las secuencias están hechas en el Hospital de fuera, en tal crucero de calles, en tal plaza, delante de tal iglesia, porque los dos recordamos muy bien Toledo; él todavía mejor que yo porque lo ha visto últimamente de nuevo. Así que se pensó en la adaptación exactamente en lugares determinados de Toledo. Estos lugares no son algo anecdótico en la película, sino que tienen una fuerza vital dentro del *script.* Creo que lo que es Toledo marca de tal manera la película, que, a mi modo de ver, es muy difícil hacer esa película en otra parte. Tendría que darse una serie de circunstancias difíciles, la primera de las cuales es que le autorizasen a hacer la película, que se prohibió no porque el *script* tenga que ver con lo que pasó en *Viridiana,* sino porque lo que pasó con *Viridiana* se tradujo en la prohibición de *Tristana* sin haber leído el *script.* Estoy firmemente convencido de que la censura de España no lo leyó, lo rechazó de plano antes de leerlo. Tendría que darse además la circunstancia—como te dije antes—de que se pudiera hacer en Toledo, de que encontrase a una actriz que le gustase, y que ahora, después de unos años de haber hecho *Tristana,* vuelva a gustarle el *script.* Porque es muy curioso, la mayor parte de los *scripts* de las películas que ha hecho Luis Buñuel, a los cinco o seis años de haberse hecho la película, no le gustan ya absolutamente nada. Cuando Luis filma, hace verdaderamente el corte en el *set.* Tiene tal precisión, lleva el *script* de tal manera meditado y pensado, que sabe exactamente dónde va a hacer el corte de cada escena, y nunca jamás filma nada que vaya a sobrar. Hasta tal extremo, que él, que siempre está en el corte, deja asombrados a los cortadores por la mínima cantidad de película que necesita para filmar una historia.

[Hacemos una pausa. Tomamos café. Hablamos de otras cosas. Volvemos a Buñuel.]

—La posición de Luis frente a la cuestión judía es muy curiosa porque no acabas nunca de saber si les tiene simpatía o no. Por ejemplo, una de las bromas más constantes que tiene con Luis Alcoriza es la de tacharlo de judío. Le dice: «Tú eres judío porque eres valenciano y por esa nariz que tienes, y por esto, y por lo de más allá. Y el apellido que tienes, y tal otro, y tal otro, sí, son judíos...» Luego, cuando Juan Luis se casó con una muchacha judía, está conforme, completamente conforme, y le parece bien, y le simpatiza la muchacha; pero después, también de pronto, dice: «Bueno, pero este nieto que voy a tener, ¿pa'qué lado va a salir?» Con una cierta preocupación, de manera que es una manera de pensar, a mi modo de ver un poco flotante,

en la que hay admiración por un lado de ciertas cosas, y no desprecio en absoluto, sino una especie de recelo, de qué es lo que va a pasar, y por qué será esto y... No es una posición clara.

—No había pensado relacionar a Luis con este tema, y me interesa por lo siguiente: Calanda, y toda esta parte de Aragón, estuvo pobladísima de judíos y de moros como dicen allá, así que lo más probable es que la familia de Buñuel, que tiene hondo arraigo allá, tenga sangre judía, sea por el padre o por la madre.

—Como casi todos los españoles, y tanto o más en Aragón. Yo, algunas veces, me despierto por las mañanas en una tensión, en una especie de angustia o cosa así, y pienso muy sinceramente: «Esto debe de ser la sangre árabe y la judía, que se están peleando dentro de mí.»

—Sin hablar en serio, es muy posible que sea así. Pero sería bueno ver hasta qué punto el apellido Buñuel pueda tener antecedentes semitas. Porque Buñuel, Teruel, Israel, Manuel, todas estas palabras acabadas en *el,* tienen tanto de tipo árabe como de judío. ¡Para colmo, hace una película titulada *El*! Pero, dejándonos de bromas, Aragón es el centro mismo del mayor núcleo judío-árabe que pudo haber en España, y, desde luego, la jota lo prueba, raíz esencial de lo español. ¿Sabrá Luis bailar la jota?

—Creo que, en sus tiempos, no pasó del tango...

[Ahora descubre Julio Alejandro que Luis no es enemigo de la gloria de los créditos, como si fuese algo que pudiera separarse del cine. Lo mismo le sucedió con Luis Alcoriza.

Y con sus intereses. Hay un momento en que una obra hecha en colaboración con él pasa a ser suya. Por ejemplo:

—Estuve con unos franceses en San José Purúa. Fue Alatriste. Le di (le vendí) un asunto que ya no me gustaba. Un asunto que hicimos...

No se le ocurre decirle a Julio Alejandro: «Te toca tanto.» No, es absolutamente natural que haya pasado a ser suyo. Y lo vende. No le pasa por la cabeza compartir su valor con quien colaboró en ello.

Por otra parte, una película que acaba de hacer Luis Alcoriza resulta ser «de Alcoriza y mía». Tampoco Alcoriza—cuando Buñuel se desentendió de ella—mantuvo el nombre de Buñuel. Alcoriza la firmó solo. Así es el cine. No sé de qué se asombra Julio.]

—Hay en Luis un problema que se repite desde *Viridiana,* y es el problema del viejo enamorado de una joven.

—Ya en *El* hay diferencia de edades.

—Sí, pero no tanta.

—Te veo venir.

—Sí, es fácil. Toma *Un perro andaluz, La edad de oro*: los protagonistas tienen una edad aproximadamente idéntica...

—A la de Luis.

—Luego, cuando Luis ya tiene cincuenta y hace *Los olvidados,* aparecen las jovenzuelas y los viejos, como en Picasso. Y es un tema que ya no dejará, que no abandonará.

—Tampoco tú en la última parte del *Petreña,* por ejemplo. O en lo de la muerte de Franco.

—Me rindo. Debe de ser general...

—En los románticos.

—No fastidies.

—No fastidio, pero digo la verdad. En el fondo, aunque sólo sea por ese indicio, yo dictaminaría que Buñuel es un artista romántico.

ARTURO RIPSTEIN

—Ripstein, usted fue asistente de Buñuel en *El ángel exterminador*. ¿Cómo fue eso?

—Bueno, yo conocí a Buñuel mucho antes, porque yo había estado metido en el cine hacía muchísimos años, toda mi vida. Siempre me gustó. Lo primero que me regalaron, así, de juguete, fue una moviolita, y yo quería ser productor o fotógrafo o algo, ¿no?, trabajar en el cine. Un sábado me llevaron al estreno de *Nazarín,* en el cine Variedades. Entonces, a partir de ver *Nazarín,* sabía exactamente que yo quería ser director como Buñuel. Se lo dije a mi papá en el momento de salir del cine. Después fui a verlo, y le dije quién era yo. El conocía a mi papá. Le pregunté qué podía hacer para ser director. Entonces me dijo una serie de cosas en las que tenía yo que trabajar: anotador, *script-girl,* edición, cosa que me puse a hacer inmediatamente. El estaba, creo, haciendo *La joven* en los estudios Churubusco. Cuando empezó a hacer *El ángel exterminador* fui a verlo por si podía estar con él durante el rodaje. Me dijo que sí. Y lo acompañé en toda la película. Le cargaba un portafolios donde traía un *sandwich* de pan negro, un plátano, el *finder* y el guión. Y empezó así una amistad formidable.

—¿Y cómo le trataba?

—Bueno, pues el trato con Buñuel siempre ha sido de una gran afabilidad, ha sido siempre cariñosísimo conmigo. Siempre ha visto por ayudarme por... no sé, por tratar que yo salga adelante, por apoyar casi todas las decisiones que tomaba respecto a dirigir. Siempre ha sido, sí, verdaderamente, un gran amigo, una persona encantadora.

—¿Y usted hizo siempre caso de sus indicaciones, en sus películas?

—Sí, salvo cuando me dijo que no filmara algunas películas,

que sí las filmé, a pesar de todo. Nunca estuvo de acuerdo con el guión de García Márquez de *Tiempo de morir,* ni estaba exactamente de acuerdo con el guión de *Los recuerdos del porvenir.* Siempre alegó que eran obras interesantes, pero me dijo que buscara otra cosa, y yo no lo hice. Fuera de ahí, todos sus consejos fueron siempre muy acertados.

—¿Y qué opina usted de sus últimas películas?

—A partir de *Nazarín,* Buñuel siempre ha sido para mí un elemento, así, alucinante.

FEDERICO AMÉRIGO

Amérigo me cuenta los ratos terribles que Buñuel les ha hecho pasar cuando pierde la sensación del equilibrio y tiene que sentarse sin poder moverse ni hablar, sufriendo horriblemente sobre todo desde el punto de vista moral, ya que no puede indicar ni hacer ningún movimiento, y cómo él en algunas secuencias de *Nazarín* tuvo que acabar las escenas únicamente guiado por un rayo de luz...

—...de una intensidad de la que no tienes idea, que salía de los ojos de Buñuel. Y en el trópico... De eso no puedes hacerte ni idea. De pronto, empieza a torcerse y retorcerse, deshidratándose, y es algo verdaderamente aterrador el verle esforzarse cerca de la cámara.

No tengo ni idea de lo que pueda ser, pero la escena siguiente me permite vislumbrar cómo puede ser con sus mejores amigos en sus peores momentos. Hablaba con Amérigo de la proyección de *Nazarín,* anteayer, en la Universidad. Y, haciendo una gracia a las que, por lo visto, están acostumbrados en tantos años de trabajo conjunto, le dijo que en la excelente copia que había podido prestar a los estudiantes había dos cortes: el del Cristo sonriente y el de la escena de la mujer lavándose las manos en la jofaina consagrada. En un segundo cambió la expresión de Buñuel, que, al igual que yo, había entendido que el que había cortado esos cuadros era el propio Amérigo. Aunque éste se defendió en seguida, rezongó Buñuel:

—Me es igual que sea quien sea, que seas tú, que sea mi madre; me cago en ti, me cago en mi madre, me cago en quien sea. Esas son cosas que no se me pueden hacer a mí. Esas son cosas que no se pueden hacer a un surrealista. Y si lo que yo quise y si lo que yo hice fue precisamente herir, y querer herir, y querer molestar, y querer pisotear los sentimientos del público,

ésas son cosas mías, total y absolutamente mías, y nadie tiene derecho a entrometerse entre el público y yo, y si el público reacciona de la manera que reacciona, allá él.

Miraba yo, asombrado de la tranquilidad de Amérigo, cómo intentaba explicarle a Buñuel que esa copia acababa de regresar de la Argentina y que evidentemente el proyeccionista había juzgado conveniente cortar estos trocitos y quedarse con ellos.

—A mí no me importa nada de ningún hijo de perra, sea argentino, sea lo que sea. Y, además, tú eres muy capaz de haberlo hecho.

Y apretando los puños con una rabia feroz, se salió de la sala en la que nos encontrábamos las siete personas restantes con cierto asombro.

—No hagan caso—digo Amérigo—. Ya estoy acostumbrado.

A los dos minutos reaparecía Luis, transformado, pidiéndonos perdón:

—Es que me salgo fuera de mí y no me puedo controlar. Son cosas que van más allá de mi capacidad de resistencia. ¿Con qué derecho hacen esto?

—Con ninguno. Pero lo hacen.

Amérigo le explicaba cómo, a base del negativo, restablecería la integridad de la copia.

RODOLFO USIGLI

Viene a verme Rodolfo con su hijo Sandro. Vuelve a Oslo la semana próxima, triste y desengañado por el estreno de su *Corona de luz,* que achaca—con sus ideas fijas—a Salvador Novo, como si éste, a estas alturas, todavía se acordara de los viejos rencores, vivos hace veinte años, cuando todavía Villaurrutia y Celestino Gorostiza eran de este mundo.

Quiero aprovechar su presencia para grabar su opinión acerca de *Ensayo de un crimen,* que filmó Buñuel hace ya tres años.

La condición humana de Usigli hace que cualquier suceso molesto—de los muchos que tuvo—a lo largo de su vida siga presente como si fuese de ayer. (Hay que tener en cuenta que *Ensayo de un crimen* fue y sigue siendo un éxito mundial y que posiblemente, en cuanto a renombre universal se trata, le deba Rodolfo a la filmación de esta su única novela más que al gran número de sus obras de teatro.)

Se niega a grabar porque dice estar borracho—lo cual es posiblemente cierto, pero que no se le nota como tantas otras veces—y que, en cambio, me escribirá detalladamente lo que piensa de la realización de la película. Es posible, es escritor fácil y amigo de correspondencia, y tiene poco que hacer en su lejano puesto. Siento no poder contradecirle y ponerle la grabadora enfrente, porque, al fin y al cabo, no me dirá gran cosa además de la acumulación de barbaridades que va soltando contra todos los que intervinieron en la filmación, lo que hace fácil el recuerdo. La película fue filmada por lo que se llamó Alianza Cinematográfica, y que, de hecho, consistía en las aportaciones hechas por diversas ramas del Sindicato de la Producción (autores, directores, músicos, técnicos y manuales, bajo la responsabilidad de Alfonso Patiño Gómez). Usigli no se interesó por ese aspecto, ya que lo que le importaba eran los veinte mil pesos que por

derechos de autor le correspondían y que le había pagado, hacía algún tiempo, Ernesto Alonso, actor que tenía un interés muy grande en interpretar al protagonista.

—Me prometió cinco mil pesos más, que nunca me pagó, alegando que se los debía por el número de whiskies que había tomado en el bar de su propiedad, el Kid. Lo que era una solemne mentira.

Es posible. También es posible que no.

Me cuenta que Buñuel iba con frecuencia a verle por la mañana a su piso de la calle de Querétaro, donde entonces vivía. Referente a este tema preciso, su queja es que Luis se acabó las botellas de whisky de excelente calidad que entonces tenía:

—Y a mí el whisky me sienta mal por la mañana.

Discutieron sobre todo acerca de la falta de personalidad de Ernesto Alonso y de lo necesario que era reforzar el papel de la actriz, que resultó ser la muy guapa, de origen checo, Miroslava Stern, que se suicidó poco tiempo después.

—Un periodista de mala índole aseguró que se había matado porque había interpretado mi película. Otro, más inteligente, escribió que lo había llevado a cabo porque había leído mi novela después de haber hecho la película. Buñuel no me quiso enseñar la película hasta que estuviera totalmente terminada, y ni siquiera pude verla antes del estreno. Me la pasó la mañana anterior. Mi desilusión fue completa. Esa no era mi novela. Luis se portó muy mal, y el pobre de Ugarte, también (Ugarte, el colaborador de Buñuel en la adaptación). La falsificación llegó a tal punto que cambió, sin ninguna razón, el apellido de mi héroe—Archibaldo Burns—por el de Archibaldo de la Cruz. Siempre ese instinto absurdo de recurrir a imágenes católicas, de la misma manera que hizo intervenir unas monjas, que mueren de una manera trágica y totalmente gratuita. Hay un Buñuel bueno y un Buñuel malo. Y a mí me tocó el Buñuel malo.

Protesto. Le hago ver que cuenta, por lo menos para mí, entre los aciertos indudables de Buñuel.

—Sí, sí, es posible. Pero no es mi novela, y él me había hablado con tanto entusiasmo de esa escena de la escalera en la que baja la mujer con su cabeza cortada, en la mano... No quedaba rastro de mi historia, la había convertido en una comedia de humor negro.

No niega los méritos de Luis, pero, como en tantas cosas en su vida, se considera traicionado.

—Su padre estuvo en la guerra de Cuba, del lado de España, y yo creo que siempre le quedó a Buñuel la idea, tal vez no muy equivocada, de que la independencia cubana fue una farsa, que era una cosa que no funcionaba, que era una tontería. Los muchachos se espantaron.

—Bueno, pero esa conversación con Alfredo Guevara y los directores del ICAIC[1], ¿dónde se celebró?

—Se celebró aquí, en México.

—¿Cuándo?

—No me acuerdo exactamente, hace ocho o diez años. Sin contar con que Guevara—esto es un dato que te puede interesar—, Guevara aparece, creo, en los créditos de *Nazarín*. No estoy seguro, pero creo que aparece. Guevara estaba exiliado y trabajaba con Barbachano y conmigo. Entonces dijo: «Quiero aprender a dirigir y a hacer cine.» Y Buñuel se lo llevó a *Nazarín*. Fue también asistente mío, haciendo cortos, y noticieros, y reportajes, y cine-verdad, y estas cosas. Fue Federico Amérigo, muy amigo también de Buñuel, como sabes, el que lo llevó a la filmación de *Nazarín*. Y Buñuel le gastaba esas bromas crueles a las que está acostumbrado, diciéndole que Martí era negro, que Martí era... Y se espantaba terriblemente.

—Martí era valenciano.

—Unas fantasías así, tremendas, ¿no?, que me recordaban mucho las fantasías de Diego Rivera cuando hablaba del rey, o decía: «Yo desciendo de éste o la otra.» Y Buñuel hablaba de sus cosas, también en broma, de su ascendencia. De la importancia de su padre, que tenía un palacio, que tenía esto y lo otro. Yo me daba cuenta de que nos estaba mintiendo.

[1] Instituto Cubano de Artes e Industrias Cinematográficas.

—No un palacio, sino una casa grande hecha hacia mil novecientos, hoy medio en ruinas, a lo que se dice. No olvides que Calanda fue centro de resistencia de la CNT.

—Y lo bueno es que ni siquiera creí que su padre había estado en La Habana... Pensé que era una cosa mítica.

—Nuestras bromas nos han hecho...

—Esas bromas son mejores si se basan en la verdad. «Mi padre—les decía Buñuel—tenía una tienda en La Habana, en la calle tal», y esto y lo otro...

—Luis dice que el sentido del humor español es muy peculiar y que las demás gentes no lo entienden.

—En eso estoy completamente de acuerdo. A ti te habrá pasado gastar bromas a la gente, ese tipo de bromas españolas dichas muy en serio, y ofenderse las personas, sentirse fuera de balance, ¿no? Vas con un español, que es amigo tuyo y lo entiende, y se muere de risa y te cuenta otra peor.

—¿Tú hiciste *Nazarín* con Buñuel?

—Bueno, sí. Figuro en los créditos como representante de la producción, porque no podía tener ningún crédito sindical. Por cierto, hay una anécdota. Estando un día Sadoul y Buñuel viendo *Nazarín,* yo me hallaba sentado detrás y ellos no lo sabían. Y Sadoul, que ya sabes que hacía fichas de todo, comentó al leer los créditos: «Hombre, ahí está Carlos Velo, el de *Torero.*» Y entonces Buñuel, que no sabía que estaba yo detrás, le dice: «Bueno, bueno, pues está ahí, porque, bueno... Pero no tiene nada que ver con la película...» Esa es una cosa que te cuento porque refleja su carácter, ¿no?

—Sí, es su carácter. Absorbe tanto su obra, que la convierte en sí mismo, o al revés.

—Entonces yo le dije: «Bueno, algo tengo que ver, ¿no? Algo te ayudé.» Buñuel dijo entonces: «Bueno, sí. Pero quiero decir que eso es un crédito de producción. No tiene nada que ver.»

—Con Alcoriza le pasó algo parecido.

—Otra cosa de *Nazarín* que te voy a contar. Es una cosa que me impresionó mucho de Buñuel. Cuando estábamos haciendo la adaptación—yo representaba a Barbachano—, le decía: «Oye, pues esta escena, pues no sé... Ya sé que tú vas a hacer lo que quieras, pero...» Porque ése era el contrato de *Nazarín.* Buñuel, en aquel momento, pasaba por una crisis de trabajo en México, y Manolo Barbachano, que tenía sus rasgos así, buenos, de repente dijo: «Pues lo que hay que hacer es dejarle a este hombre hacer la película que le dé la gana, aunque luego no sirva para nada, pero que haga lo que él quiera. Y nada de decirle que el *script* tal o que acaba así o que termina así.» Pero Buñuel sí oía opiniones, ¿no? Trabajó con Julio Alejandro, como sabes, porque Alcoriza no le

caía muy bien a Barbachano, nunca le cayó bien. Nunca supe por qué. Inclusive Alcoriza cree que eso es culpa mía, y yo nunca tuve nada que ver. Entonces Amérigó y yo le decíamos a Buñuel: «El *script* tiene esto, tiene lo otro», con mucho miedo de que se fuera a enojar. Pero él era muy razonable. Pero, en un momento dado, me di cuenta de que nunca hablaba de Galdós. Y, claro, para mí, pues es un ídolo.

—Y para él también.

—Bueno, y para él también, pero no hablaba nunca de él. Y llegó el momento de los créditos de la película. Se hace la lista de créditos y no aparecía el nombre de Galdós. Dije: «Bueno, eso no es posible.» «Bueno—me contestó—, es que esto es muy personal, esto no tiene nada que ver con Galdós.» Le dije: «Pero ¿cómo que no tiene nada que ver con Galdós?» Y puso un crédito muy chiquito, así, en la película. Grandes celos de Galdós. Esto a mí me impresionó extraordinariamente.

—Bueno, en *Viridiana* pasa lo mismo.

—Pero muy pocas personas lo saben. Es la continuación de *Nazarín*: la marquesa de Halma, y el castillo, y todos los mendigos; pero Buñuel no lo reconoce ni aparece el nombre de Galdós. Ama a Galdós, pero él se considera de tal modo creador, y lo es en sus obras, que olvida de dónde sale, de dónde arrancó. Y eso no me gusta, y es la única cosa, quizá, que yo tengo como un defecto de Buñuel. Porque ¡qué le importa a él que sea de Galdós! Porque además lo quiere, lo admira y siempre lo está estudiando y haciendo películas, y planeando hacer *Angel Guerra,* y planeando hacer esto y lo otro, ¿no?, constantemente.

—Y va a hacer *Tristana*.

—Bueno, pues ¿ves? Ten la seguridad de que le pone un «Benito Pérez Galdós» chiquitito. Verás.

—Julio Alejandro dice que es la mejor adaptación que han hecho nunca, la de *Tristana*. Pero hay que hacerla en Toledo.

—Sí. La conozco, muy buena. Yo la he leído, me la dio Julio Alejandro. Muy buena, muy buena. Aquí no se podía hacer. No sé qué pasaba que no era posible.

—Bueno, Luis dice que hoy puede hacer lo que quiera. Pero yo lo he encontrado aprensivo y sin querer volver a Europa a hacer películas.

—Pero tiene proposiciones para ir a Londres.

—Sí, a donde quiera. Pero no va a ir. Está en manos de los médicos. Todos los días le hacen análisis. Debe de tener algo, pero él no dice nada. Por ejemplo, ahora a las seis y media iba al médico, y dice que le han estado haciendo toda clase de exámenes.

—Quisiera creer que es un neurótico con la cosa de las enfermedades. Que está mucho más sano de lo que cree. Aparte

de su vértigo de Ménière, que es pavoroso. Esa sí es una enfermedad misteriosa, y ojalá todo lo que él padece sea como lo del oído. Yo creo que es un hombre muy sano, pero muy alarmado. ¿Tú sabes que mi primer contacto con él viene del Museo de Ciencias Naturales? Es muy interesante.

—¿Dónde? ¿Aquí o en Madrid?

—Madrid, Madrid. Es decir, yo soy un muchacho que viene a estudiar medicina a Madrid, pero que le gusta la biología, y a escondidas de mi padre—médico de pueblo—estudio biología, ciencias naturales. Al estudiar ciencias naturales conozco la Residencia, de la cual no quiero decir nada porque sabes tú más que yo de ella. En la Residencia me hablaban de un grupo que había allí que ya se había escapado a París. En ese tiempo ya no estaban; eran Buñuel, Dalí y no sé quién más...

—Vicens.

—Vicens, exactamente. Me hablaban de ellos como de unos tipos extraordinarios, de las travesuras que hicieron: salir de noche, a pesar de los esfuerzos del director de la Residencia, Alberto Jiménez; su empeño de no cumplir con las disciplinas; salirse y venir, ir y venir y no tener muy en cuenta la hora de comer, cosas que eran medio sagradas en el espíritu de la institución. Entonces oí hablar de Buñuel a Cándido Bolívar, joven profesor que fue mi maestro, porque don Ignacio Bolívar ya estaba retirado cuando yo estudié. Entonces entré en ese laboratorio. Y estando en él con un profesor llamado Maynard, no me acuerdo del nombre, profesor de Histología, un día me dice: «Señor Velo, como a usted le gusta la entomología... Yo tengo un compromiso muy grande, tengo que mandar a París unas hormigas.» Era lo que me gustaba a mí, insectos sociales, mi especialidad. Abejas, hormigas, termes era lo que me gustaba. Yo tenía un hormiguero artificial, un hormiguero transparente en el Museo, que llamaba mucho la atención. Eso me consiguió una beca de la Junta de Ampliación de Estudios. En ese momento yo no conocía a Buñuel. Había oído hablar de Buñuel a mis novias de la Residencia y a otros. Buñuel y Dalí. Entonces, Maynard me dice: «Tengo que mandar hormigas. ¿Cómo se mandan hormigas vivas a París?» Y digo: «Pero ¿qué hormigas?» «La hormiga roja del Guadarrama, la *Formica rufa.*» Claro, muy conocida mía, yo la estaba estudiando. Digo: «Bueno, ¡qué tontería! En las Landas de Francia está la *Formica rufa;* en los alrededores de París, en el Bois de Boulogne—porque yo todo eso lo sabía muy bien—, hay la misma *Formica rufa.* Aunque digan que ésta es una variedad, es falso.» Yo estaba contra los sistemáticos. «No, no, es que las pide Luis Buñuel.» Esas hormigas fueron recogidas por mí en la Sierra de Guadarrama, metidas en una forma especial en un saco

para que se conservaran húmedas con las mismas hojas de los pinos de Guadarrama, y entregadas a Maynard, que se las envió a Luis Buñuel. Yo no sabía para qué eran. Las hormigas son famosas hoy en el mundo, son las de *Un perro andaluz*. Se lo conté luego a Buñuel y le hizo una gracia enorme. Mi primera ligazón con Buñuel fue mandarle unas hormigas, buscar unas hormigas para Buñuel. En ese momento yo no era cineasta. Me hice cineasta después, por las abejas. Ya lo he contado muchas veces que fotografié a la reina de las abejas. Una cosa que descubrí yo de la reina de las abejas y, para eso, me compré una camarita y me puse a fotografiar. Y de ahí empecé haciendo documentales. Entonces da vueltas el tiempo y me hago dirigente estudiantil. Y llego a dirigente de las FUE de toda España. Un cargo muy espectacular, sucediendo a Sbert. Te acuerdas perfectamente: la Unión Federal de las FUE.

—Claro que me acuerdo: la UFEH, Unión Federal de Estudiantes Hispanos.

—Eso. Entonces, el famoso Fernando Gutiérrez Mantilla, el «jefe Mantilla», que conociste muy bien, me da la idea de hacer el Cine-Club FUE de Madrid. Basado en el Cine-Club Filmófono, usábamos casi el mismo material. Volvimos a poner películas que había pasado Urgoiti y habían armado mucha discusión. Y organizan[illegible] la exhibición en el Palacio de la Prensa, que era de Urgoiti. [illegible] conocí a Buñuel cuando presentó *La edad de oro*. Había guardias en el Palacio de la Prensa. La sala era una salita donde se subía por un ascensor. Nosotros estábamos listos, los de la FUE, sobre todo. ¿Te acuerdas de Soria? ¡Cómo no te vas a acordar! Bueno, Soria dijo: «Hay policías aquí, hay policías dentro. ¿Qué vamos a hacer?» «Bueno, pues se va a pasar la película. Y si hay policías, que la vean, ¿no?» Y veo llegar a Buñuel, muy joven en aquel tiempo, claro, casi como en la foto, y muy guapo, que era guapo, bien peinado, parecía un chulillo madrileño de estos de rompe y rasga. Y que llega con los rollos debajo del abrigo; los traía el propio Buñuel. Entonces, lo emocionante es que yo agarré los rollos y los subí a la caseta. Me hizo una gran impresión, una impresión decisiva. No me importaban los policías ni nada. Yo entonces era muy bravero, muy peleador. Y a mí no me importaban los policías. Y que se proyecta la película. Buñuel desapareció, no sé dónde se metió ni qué pasó. Si estuvo en la exhibición, no te lo puedo decir, porque en ese momento se proyecta la película y aparece en la pantalla un escorpión. El mismo artrópodo que yo estaba estudiando. Porque estaba yo metido con Fabre y con todas estas cosas, ¿no? Y aparece un escorpión. Así empieza *La edad de oro*. Y yo me dije: «Bueno, ¡este Buñuel!» Traté luego de buscarlo y supe que

había querido estudiar ciencias naturales. Ahí pierdo yo a Buñuel. Es decir, vienen las cosas, ¿verdad? La guerra. Estoy en la zona de Franco, y sé que Mantilla arregla mi película de Galicia y se la lleva a París. Ahí tú interviniste. Entonces, Buñuel siempre me dice: «Yo te di el primer premio de tu vida, ¿eh? El primero que has tenido te lo he dado yo.» Siempre me repite esa broma, por el documental de Galicia. El estaba en el jurado de la Exposición de París en ese tiempo, cosas que tú sabes, doy el dato para ligar. Y, efectivamente, el primer premio internacional que he tenido en mi vida me lo ha dado Buñuel. ¡Ah!, antes de esto, veo a Buñuel en otra fase muy curiosa. Contratado por la Warner Brothers, estoy haciendo con Mantilla *Castillos en Castilla, El Escorial,* unos documentales que algunos debes de haber visto. Estudios en Madrid, en la CEA. Buñuel con Ugarte haciéndose el loco. Ahí es cuando vi yo el humor de Buñuel. Haciéndose el loco completamente y el hombre distraído. Haciendo de productor, diciendo que no dirigía las películas, ¿comprendes? Diciendo que todo eso no servía para nada. Estas conversaciones las tenía con Mantilla. Mantilla era periodista. Es decir, era reportero de la radio. Le hablaba a Buñuel para sacarle cosas que usaba luego para sus charlas radiofónicas, charlas que fueron famosas porque era un crítico con bastante autoridad en aquel tiempo. El protegió el cine ruso, lo lanzó en España, e hizo una labor estupenda en Madrid. Bueno, entonces Mantilla y yo estábamos filmando efectos para los cortos de *El Escorial.* Estábamos haciendo las calaveras que se suponía que estaban en las tumbas, y venía Buñuel y decía: «Esto es más bonito, esto es más interesante que lo que estoy haciendo.» Porque hacían *Don Quintín el amargao* y otras cosas. Estupendas, hacían cosas estupendas, pero muy mal hechas, y Buñuel no se ocupaba. Era una actitud misteriosísima. El estaba encargado de que se produjera eso, como productor ejecutivo, no como director. Y no se preocupaba, ¡un cineasta como él! Tremendo, ¿no? A mí me angustiaba porque me decía: «¿Por qué no las dirige él? Aunque sea *Don Quintín el amargao,* es estupendo, ¿no? ¿Por qué no lo hace?» Y hacía unas películas malísimas. Son cuatro.

—Sí, son cuatro. Sadoul dice en sus biografías de Buñuel: «Y hay una serie de películas que no vamos a hablar de ellas, en las que intervino Buñuel.» Bueno, pero vamos a ver. Ahí hay una cosa que me importa: ¿Buñuel dirigía o no dirigía?

—No, estaba detrás. Opinaba, pero no dirigía. Creo que tuvo que acabar una o dos.

—Durante la guerra, ¿tú estabas del otro lado?

—Estuve en la zona de Franco hasta que me pasé a la zona

republicana en el último año. Fui a Barcelona. No vi a Buñuel. Supe tus aventuras de *L'Espoir*.

—Buñuel estaba en París, en el Servicio de Información. Y de eso nadie quiere darme detalles.

—Mi suegro sería el único que podría hacerlo. Mi suegro, Luis Santullano, amaba a Buñuel. Contaba cosas graciosísimas. ¡Qué lástima que no esté él! Entonces decía yo: «¿Cómo que no está aquí Buñuel haciendo películas?» Para mí, entonces todavía muy joven, era un impacto en mi ingenuidad. Yo me acuerdo de las bromas de mi suegro: «Buñuel no se acerca donde haya un tiro. Pero ni a miles de kilómetros. En cuanto se oiga un tiro, no se acerca.» Y añadía: «Me parece muy bien. Porque ¿qué va a hacer él en el frente, y qué va a hacer él debajo de estos bombardeos?»

—Eso no ofende a nadie.

—Pasó el tiempo y le volví a ver aquí, en México.

—Me interesa mucho oír la versión del posible productor de *Ilegible, hijo de flauta*. ¿Por qué no se hizo la película?

—Bueno, la versión es ésta: en *Nazarín* hubo un disgusto muy grande, que también debes de conocer; un disgusto misterioso para mí, indescifrable, con Manuel Barbachano. Manuel Barbachano fue al Festival de Cannes con la película. Invitó a Luis. Pero a Luis, en ese momento, se le enredó la cosa porque tenía una filmación de la película que hizo con Walerstein, que fue...

—Susana o...

—No, no, no. La película con los franceses, ¿cómo se llama?

—*La fièvre monte à El Pao*.

—Exactamente. Y estaba filmando, en fin, que no es que no quisiera ir. Pero Barbachano se encontró solo en el Festival con *Nazarín,* y, claro, no pudo hacer buenas conexiones. Le faltaba Buñuel. Tú sabes que, en los festivales, eso es fundamental, ¿no? Entonces pasó muchas angustias. A pesar de eso, le tocó su palmarés. Porque no importaba que no estuviera Buñuel. Era una película que tenía, en aquel tiempo, una calidad extraordinaria. Y cuando Barbachano me habló a mí por teléfono, me dijo: «¿Dónde está Buñuel? Dígale usted que seguro nos van a dar la Palma de Oro o una cosa así.» Entonces yo le hablé a Buñuel a Acapulco, donde estaba filmando. Y me contestó con monosílabos, porque estaba preocupado con su filmación. A mí no me pareció...

—Es que, además, no le importan nada los premios.

—No le importan nada. Y me dijo: «Bueno, muy bien, hombre. Pues ¡qué bien!, pues ¡qué bien!, magnífico, magnífico.» Después, te lo digo incidentalmente, después yo lancé esa película con un miedo tremendo y una gran publicidad. Yo la manejé para estrenarla, y resultó comercial. Y cuando Buñuel me habla-

ba por teléfono, siempre decía: «Soy un director comercial, ¡estoy perdido! ¿Qué dicen de mi película? ¿Que es la historia de Jesucristo? Pero ¿cómo es posible?» «Pues sí, que es la historia de la Pasión. Eres un director comercial. Has hecho, otra vez, *Rey de reyes.*» Y él se reía mucho y decía: «Si dan dinero mis películas, ahora sí que mi prestigio se acabó. Y esto es muy malo.» Pero Manolo no recibió ni un telegrama de Luis. Se enfermó Manuel Barbachano con eso de que su director, al que le había dicho: «Haga la película que quiera», y que le dieran el premio, y que ni siquiera le pusiese un telegrama. Se enfermó, de veras, se enfermó. Y volvió completamente impactado. A Amérigo y a mí nos costó mucho trabajo explicarle ese carácter español, de austeridad y de creer que las obras no valen, esa falta de cordialidad, esa sequedad. Yo le expliqué hasta la teoría de los desiertos de Aragón. Los sordos producidos por esa tierra, esos desiertos, por esas sales que dan los grandes sordos: Cajal, Costa, Buñuel... Todos esos sordos, monstruos inteligentísimos. ¡Y Goya! Esa insistencia nuestra fue cambiando a Manolo, y le propuso a Buñuel: «Bueno, vamos a hacer otra cosa, la que usted quiera.» Ya, pero con cierto resentimiento. Entonces, Buñuel dijo: «Bueno, pues yo ahora quiero hacer una cosa muy atrevida. Yo tengo unos cuentos...» Propuso unos cuentos de misterio, que nunca se hicieron, que eran de él y de Alcoriza. Unos cuentos que ocurrían en París. Personajes desaparecidos que estaban presentes. Unica película de Buñuel que yo sepa que fuera película «ómnibus». Es decir, tres cuentos. Porque nunca ha hecho él una película de tres cuentos. En ese tiempo también me dijo: «Vamos a hacer una película tú y yo.» Cosa que me emocionó mucho. «¿De qué?» «De insectos. Porque tú sabes de todo eso.» Yo estuve entusiasmado con ese proyecto, pero cuando me dijo la idea, me quedé espantado. La idea era las relaciones humanas vistas a través de los insectos. Te habrá hablado de ella.

—No me ha hablado de ella, pero acabo de leer algo acerca de eso.

—¿Acerca de este asunto? Bueno. La película ésa no se hizo nunca, porque ¿cómo se iba a producir? No sabíamos qué hacer. Y vino lo de *Ilegible, hijo de flauta.* Viene el *script,* y Manolo dice: «Bueno, esto es una locura. Esto ya no es comercial ni es nada, pero lo vamos a hacer. Porque esto debe ser para los cines de arte, esto es una cosa muy extraña. Es una película de Buñuel. En Europa se venderá; en fin, la vamos a hacer.» Pero el final de la película, que era la destrucción de Nueva York, ¿conoces el *script*?

—No, pero tengo una idea.

—Es interesantísimo. El *script* te lo puede dar Amérigo, tiene copia de él.

—¿Tiene copia?

—Claro. Está en su archivo.

—Se ha publicado una parte.

—¿Ah, sí?

—Sí.

—Bueno, pues Buñuel dijo: «Bueno, yo estoy de acuerdo en que hay que cambiar el final, y tal. Voy a hacer otro final. Pero a este *script* no se le puede tocar, porque es del señor Juan Larrea. Y solamente si él me autoriza.» Entonces se lo comunicó. Yo puse el cable a Juan Larrea, a la Universidad de La Plata o algo por el estilo.

—De Córdoba.

—Córdoba, sí. Me contestó muy atento: «Dígame cuál es el cambio.» Y entonces le mandó Luis, directamente, la idea de la modificación, y Larrea le dijo que no estaba conforme. Entonces yo le dije: «Bueno, esto hay que arreglarlo, hay que buscar la forma de arreglarlo, ¿no? Vamos a ver a Larrea, vamos a hacer un viaje, y tenemos que convencerle.» «No. Si él no autoriza el cambio, no se hace la película.»

—Y no se hizo. Lástima.

—Es que, además, él sabe manejar una película como nadie.

—Ni se ocupa.

—Sí, pero hay toda una pragmática de Luis Buñuel que se podría llamar «cómo llevar las relaciones públicas de un director a una altura que desconcierte completamente a la plebe de periodistas seudointelectuales y demás». Tiene varios artículos de los que me he dado cuenta a través de mucho tiempo de oírle. Uno de ellos, la negación absoluta de que sus películas tengan interpretación. Aspecto que es profundamente surrealista, claro. Todo un estilo y una escuela. Y a los que no están o no conocen esa escuela ni ese movimiento les sorprende mucho: «¿Entonces su película no quiere decir nada?» «Mi película quiere decir lo que usted quiera.» Es el principio número uno. Es decir: «Lo que usted piense al verla es lo que quiere decir mi película.» O sea, interpretación abierta del arte, ¿no? No el arte como una regla, sino el arte como un motivo nada más para producir una reacción en alguien. Ahora, el segundo principio es: «¿Le molesta a usted la película? ¿Le ofende profundamente? ¡Qué maravilloso! ¡Es lo que yo quería!» Que también es surrealista. Es decir, no es *épater le bourgeois,* no: es agredir. Es decir, agredir para que se despierten estos desgraciados, ¿verdad? Esas dos cosas las ha manejado Buñuel maravillosamente: «Yo no sé lo que dice mi película.» «Yo tampoco lo sé.» «A mí no me interesa.» «Bueno,

pero usted ha querido decir...» «Yo no he querido decir nada. Usted es el que está diciendo.» Esto es ya una escuela internacional. Porque esto te lo dicen ahora directores italianos y de todo el mundo. Yo, modestamente, siendo un pequeño director, lo he usado ya cuando he estado en Europa. Cuando te sientes acorralado: «Yo no quiero decir nada.» Lo haces como defensa. Es una pragmática buñuelera estupenda, que se debía estudiar. Otra es la que se refiere a los premios: «¿Tengo un premio? No me interesa. Yo no he mandado mi película a concursar, la habrá mandado el productor o habrá llegado allá.» A veces parece una broma, otras lo interpretan como falsa modestia, pero es una actividad filosófica. Es que sabe de los jueces, de los premios y del mecanismo de los premios, que todo es profundamente amoral, y profundamente burgués, y profundamente equivocado, ¿no? Entonces, esa pragmática de Buñuel es estupenda. Hay tres o cuatro cosas así, en él, estupendas, que son normas. Cuando regresó de hacer *Viridiana,* vino a vernos.

—Había estado en Galicia por primera vez.

—Sí. Y vino a verme porque en las comidas con Amérigo y todos, siempre salía Galicia. Empezaba yo a hablar de Galicia, a contar cosas y tal. Y él decía: «Bueno, estos gallegos son...; los andaluces no valen nada a su lado, son unos fantásticos. ¡Qué manera de hablar de su tierra, qué cosa tan tremenda!» Le llamaba mucho la atención. Yo le decía: «Ya vas a conocer Galicia.» Y, efectivamente, cuando llegó de vuelta de *Viridiana,* me llamó. Creo que estuvimos en su casa, comimos unos camarones y no sé qué otra cosa. Y me dijo: «Te llamé porque, en primer lugar, quiero suscribirme a la revista gallega que tú haces, porque voy a aprender gallego; en segundo lugar, te digo que no entendía yo ni las saudades ni todos los problemas vuestros. Ahora he visto Galicia y he quedado impresionado.» «Bueno, pero ¿qué es lo que te impresionó?» «No, a mí no me impresionó el paisaje, a mí me impresionaron las ciudades, me impresionó Santiago de Compostela, me impresionó una atmósfera, algo que yo había imaginado siempre, pero que no creía que existiera.» Entonces le dije: «Bueno, pues mira: todo eso no es nada. Lo que es bueno es que Galicia es la cuna del hereje más grande y el más importante, el que se enfrentó a Roma con todas las de la ley, y que fue Prisciliano.» Claro que él lo conocía, porque él tiene los libros de...

—No, no. Y, además, Larrea.

—Larrea, los libros de Menéndez Pelayo, y además conocía a este político español que se me olvida ahora el nombre, político amigo de Casares Quiroga, que escribió el único libro que hay sobre Prisciliano. Y yo le di el dato. Me dijo: «Eso me interesa

mucho. Eso me interesa mucho. Un día...» Esto que te hablo es ya de hace años. Dice: «Un día voy a hacer una película sobre Prisciliano.» Me conmovió extraordinariamente cuando vi que ya había logrado hacer la película de Prisciliano. [...] Un día le dije: «Luis, tengo una explicación perfecta sobre el argumento, la continuidad y la historia romántica, perfectamente romántica, burguesa y apacible de *Un perro andaluz*.» «Ah, bueno, pues eso me interesa mucho.» Entonces le hice una proyección con Carlos Fuentes, Federico Amérigo, Manolo Barbachano, no sé cuantas gentes había allí con él, y yo le fui explicando la película como una historia de amor. El conflicto de un hombre con su otro yo, y un final, verdaderamente, como una novela rosa. No tienes idea de la indignación que esto produjo a Buñuel. Entonces yo le expliqué: «Mira, desde que soy estudiante, desde que empecé a ser cineasta, como todos los cineastas del mundo nos hemos esforzado por descifrar *Un perro andaluz*. De qué trata, qué es lo que trata, qué tiene dentro, qué es lo que quiere contar.» «No quiere contar nada.» «Ya lo sé. Pero a lo largo de esforzarme, desde hace algunos años, llegué a la conclusión de que tiene un argumento perfecto.» Dice: «No, eso es una cosa fantástica, eso es increíble, eso no puede ser, eso no lo puedo resistir.» Se mataban de risa Amérigo y todos. Muchas veces me dijeron que lo escribiera y nunca lo escribí. Argumento perfectamente razonable, del muchacho que recuerda su infancia, se pelea consigo mismo. El bien y el mal: voy a ser bueno, voy a ser malo. Encuentra la muchacha, lucha con ella, ¿verdad?, y se van por una playa juntos un *happy end,* ¿verdad? Maravilloso, porque por fin ya se realizó el amor y el encuentro que buscaba el muchacho. Esto le desespera a Buñuel, le vuelve loco. Dice: «Tenía que ser un gallego el que viniera a explicar *Un perro andaluz,* que no lo ha podido explicar nadie.»

RICARDO MUÑOZ SUAY

—La gente cree que, por ser aragonés, Luis dice las verdades como puños; yo creo que, si geográficamente podemos hacer distinciones raciales, Luis es más gallego que aragonés. Yo a Luis lo conocí en septiembre de mil novecientos treinta y seis. Pepe Bergamín y Eugenio Imaz vinieron a por mí (yo era un muchacho dirigente de la FUE estudiantil, de diecisiete a dieciocho años) a Valencia. Vinimos a Barcelona, y en el trayecto del tren de Barcelona a la frontera entramos en el coche restaurante Pepe Bergamín—porque Imaz no se encontraba bien—y yo. Ibamos a Ginebra a un Congreso Internacional de Intelectuales o de Estudiantes, no recuerdo bien. La Sociedad de Naciones, en Ginebra, principios de septiembre. Entonces, al entrar en el restaurante del tren, estaba Luis Buñuel, y me lo presentó Bergamín. Yo a Luis Buñuel no lo conocía más que a través de fotografías. Pero mi educación sectaria no me dejaba ver en el surrealismo grandes cosas. Sin embargo, mi afición por el cine hizo que todo aquello que Luis Buñuel empezó a decirme me interesara mucho. Estuvimos comiendo o tomando algo en el trayecto Barcelona-frontera, y en un momento determinado, que siempre para mí ha tenido una extraña relación con la historia del collar de María Antonieta, en un momento determinado se planteó cierta polémica. Luis sacó, creo recordar, un collar de su bolsillo y me dijo a mí, que era más joven que él: «Esto es de una condesa, una marquesa, una burguesa, una capitalista, que he robado o que he matado en Madrid.» ¿Verdad? Como yo no conocía (después de dos años las he conocido) ni las bromas de Luis ni las bromas adscritas al surrealismo, no te digo que me lo creyera, pero me quedé pensando si aquello era verdad o era mentira. Dice: «Yo me voy a París ahora, no tengo dinero y necesito vender este collar. ¿Me lo queréis comprar?» Entonces Pepe Bergamín dijo

que no, que no tenía dinero, pero yo no dije ni siquiera esto. Estaba bastante asombrado. Y continuamos el viaje hablando de cosas que ya no recuerdo. En la frontera tuvimos dificultades porque los elementos de control en aquellos días, FAI o CNT, pusieron algunas pegas a nuestros pasaportes diplomáticos. Luis pasó en seguida, y nos contó después que lanzó un «me cago en Dios», ¿verdad?, que asustó a los del control y lo dejaron pasar. Supongo que nos mentía, pero el hecho es que pasó en seguida.

—¿En qué fecha exactamente?

—Creo que debió de ser el ocho, el nueve o el diez de septiembre de mil novecientos treinta y seis. Te lo podría confirmar con los libros que tengo en Madrid. Pero creo que fue el ocho o el nueve.

—Necesito que me lo confirmes, porque yo estaba todavía con Pepe Bergamín el día cinco de septiembre en Madrid.

—Pues esto sería dos días después, tres días después. Luis se iba a París y nosotros seguimos nuestro viaje en otro tren, en el que encontramos a Conchita o a Isabel García Lorca, ¿verdad?, que nos dijeron que Federico estaba muy bien en Granada, que no se hablaba de él para nada, que no le pasaba nada. Recuerdo que fue casi en seguida de dejar a Luis Buñuel. Luis Buñuel se me aparece con esos ojos saltones, ojos de enfermo de tiroides. Lo recuerdo joven, no sé si es ésa la imagen que tengo yo ahora o es imagen vista después en fotografía. Recuerdo que me hizo una gran impresión con la historia aquella del collar que sacó de su bolsillo. Pasaron años, y en mil novecientos cincuenta y nueve, en enero, voy a México, y el primer día o segundo que estoy en México, Barbachano nos invita a una comida en su casa, y allí está Luis Buñuel. Nos presentamos. Le digo: «Tú no te acuerdas de mí.» Dice: «Sí, claro, tú eres Muñoz Suay.» Le digo: «Sí, pero tú no te acuerdas de mí, porque Muñoz Suay ahora te lo sabes porque escribo, porque soy de cine, pero yo he viajado contigo en septiembre del treinta y seis y con Pepe Bergamín.» Dice: «Ah, tú eres aquel chico jovencito estudiante.» Digo: «Sí, soy aquel mismo. ¿Te acuerdas?» «Claro que me acuerdo de ti. Comimos en el coche restaurante. Luego pasamos la frontera. ¿Te acuerdas que no dejaron pasar a los otros?» «Efectivamente.» Entonces yo le dije: «Por cierto, Luis, que me acuerdo que en un momento determinado sacaste un collar y me dijiste que era de una condesa, una marquesa que habías matado o habías robado en Madrid.» Entonces se indignó, se puso lívido, rojo, y me dijo: «Eso es mentira, eso es una invención tuya, yo nunca he hecho eso», etcétera. Nos sentamos a comer, y a mitad de la comida se levantó Luis, se acercó y me dijo: «Oye, Ricardo: ¿sabes que es verdad aquello que me decías? Pero la diferencia es

la siguiente: no era un collar, era la cadena de un reloj de mi padre, que yo siempre viajo con ella y que aún la conservo y con la que te gasté aquella broma. Ya verás cómo es verdad. Ven a mi casa y verás la cadena.» Después he consultado con sus hermanas y me han dicho que sí, que es cierto que tenía esa cadena, que viaja con ella, etcétera. Pero yo siempre me he quedado con la duda de si era la cadena de su padre, una broma surrealista, o en verdad un collar que llevaba para sacar unas pesetas y llegar a París. En París lo vi más tarde, en plena guerra, en la sección—no recuerdo ahora cómo se llamaba—de la Embajada de la República. ¿En el Hôtel Georges V? Me lo encontré una o dos veces por allí, y ya no lo volví a ver hasta después de la guerra, en el cincuenta y nueve, en México.

—Allí, en el Georges V, estaba también mi despacho de la exposición que hicimos en el treinta y siete.

—Exacto.

—¿Pero lo viste en la Embajada, en ese despacho, o era en otra casa de apartamentos?

—Sí, era una casa de apartamentos que creo que hacía esquina, y creo que había un café abajo y ahora hay unas cosas de aviación, KLM o la sección comercial, o algo así. La diferencia de edades ahora es menos notable: tú eres igual, pero entonces, no. Recuerdo que para mí erais los grandes de la República. Fuimos a comer a un restaurante al que íbamos todos los días, muy cerca de allí, ¿verdad?, muy cerca del Georges V, un *bistró.* Me parece que estaba Pepe Bergamín, Sert, el arquitecto, y me parece recordar que también estaba Clavé, no estoy seguro, ¿verdad? Me lo presentasteis creo, y estabas tú en un despacho al que entrábamos por un *hall,* a mano izquierda.

—No, no. Ahí estás equivocado. Yo tenía entonces un despacho grande, arriba, el de la exposición, que nada tiene que ver con el despacho donde estaba Luis.

—Ah. Yo me encontré a Luis ahí también con vosotros. Y luego me acuerdo ya de la exposición, me acuerdo perfectamente del pabellón, de la escultura de Alberto, del *Guernica;* creo que había un Miró, de esto no estoy seguro, ¿verdad?

—Un Calder.

—Exacto. Y me acuerdo que tú estabas enloquecido, trabajando mucho en esto.

—Me acuerdo, me acuerdo. ¿Y Luis no te dijo nada de su trabajo en París?

—No. Que yo recuerde, no me dijo nada. En la filmografía de Luis figura una película de montaje sobre la guerra española, que dice que fue el Gobierno español quien se la encargó, y que hizo en París. Ahora bien, la realidad es que ni en aquella oca-

sión en que estuvimos allí, ni en la filmografía que me ha dado luego Luis personalmente figura esta película, que se llama algo así como *La guerra española.* El no me ha hablado nunca de esto. Es, para mí, un punto oscuro. Estamos hablando, aludiendo a esos aspectos más o menos desconocidos de Luis en París. Después de mi conocimiento con él en el tren, años más tarde, en México, creo yo recordar, o si no cuando la época del sesenta, primera vez que viene a España, o en el rodaje de *Viridiana,* en el sesenta y uno, Luis llega a decirme a mí que es que está en contra de todos aquellos que en la guerra eran maleantes y habían cometido crímenes, etcétera. En un momento de la argumentación sobre esta base, me dice que desde la Embajada él envió un telegrama no firmado por él, sino firmado con un seudónimo, firmado por alguien, a las autoridades de Canarias, diciendo que en el barco tal, barco extranjero, iba García Atadell, que se había escapado de España e iba hacia América a refugiarse, y que, en efecto, entraron las autoridades franquistas en este barco, detuvieron a García Atadell y lo ajusticiaron.

—No olvides que estás hablando para gente que no sabe quién era García Atadell.

—El recuerdo de García Atadell, que no sé por qué en este momento (luego tú me puedes rectificar) lo uno a Ramón J. Sender, ¿verdad?, porque creo que pertenecieron los dos a la «Brigada del Amanecer», ¿verdad?

—Estás completamente equivocado, pero es igual.

—¿Sender no estuvo en la «Brigada del Amanecer»?

—No, no. La historia de Sender es muy distinta. Sender pertenecía entonces al Partido Comunista.

—Y, en cambio, el otro pertenecía a la CNT. Era CNT, ¿no? García Atadell, a la FAI. Eran una brigadas chequistas del amanecer, que tomaban la justicia por su mano y que cometieron muchos crímenes al comienzo, en los primeros meses de la guerra, hasta que las autoridades, Negrín, etcétera, tomaron el poder en sus manos. Este es el recuerdo que tengo de García Atadell. Esto no interesa. En julio de mil novecientos sesenta y cinco, Dalí, luego de haber sido el denunciante de Buñuel en América, le envió un telegrama a Luis, a la Torre de Madrid, redactado en un mal francés, según dice Luis, en el que dice que tiene una idea genial y que deben verse para hacer en seguida la segunda parte de *Un perro andaluz.* Añade que Luis vaya a Cadaqués o que él irá a la Torre. Luis piensa que si le escribe diciéndole que es un cabrón, este telegrama Dalí lo dará a la publicidad, y si no le responde, teme que Dalí se presente. Decide enviarle un telegrama que sólo decía: «Agua pasada no mueve molino. Buñuel.»

—Lo que le ha contado Domingo Dominguín...

—Según dice Domingo Dominguín...

—Con todas las reservas del caso.

—Sí. Hace seis o siete años, cuando éramos amigos antes de hacer *Viridiana,* que nos separamos todos, menos Luis, Alatriste y yo. Según cuenta Domingo Dominguín, Luis fue testigo (o lo ha contado Luis a Domingo o a su hermano Luis Miguel Dominguín), fue testigo de que una vez se encontró en la cama a Dalí con Federico en un cuarto de la Residencia. Entonces, Domingo añadía que naturalmente Luis había intervenido también en aquel festín, ¿verdad? Es toda la broma de Domingo Dominguín.

—Bueno. No es gran cosa. Sé cosas mucho más importantes acerca del asunto. Síguele.

—Mira, el uno de agosto del sesenta y cinco, Luis Buñuel explica en mi casa (está presente Villegas López) que un día se encontró en Huesca a un viejo amigo suyo, sindicalista, llamado Ramón Acín, profesor de Artes y Oficios y puro anárquico. Acín le dijo a Buñuel que si le tocaba la lotería, le daba el dinero para que hiciera una película. A los pocos días le tocaron cien mil pesetas y le entregó a Buñuel veinte mil para hacer *Las Hurdes.* El dieciocho de julio o el diecinueve, Acín se escondió en Huesca. La Guardia Civil detuvo a su esposa y la amenazó con fusilarla si no se presentaba su marido. Al día suguiente se presentó Ramón Acín y fue fusilado con su esposa. Luis Buñuel manda actualmente, a las dos hijas huérfanas, a Huesca, dinero. Hasta ahora dice que unas ciento cincuenta mil pesetas, más o menos, hasta el año pasado, o sea, hasta el año sesenta y cuatro, que le cedió los derechos a Bromberger, de París. En un momento determinado me dice: «He hecho *El ángel exterminador* sin ningún programa, irracionalmente.» El día dieciocho de agosto del sesenta y cinco, Buñuel me explica que ha escrito a Alatriste para decirle que si *Simón del Desierto* no iba a la *Mostra* veneciana, él se comprometía a terminar el filme. Me explica que luego del final actual, Simón en Nueva York, en una *boîte,* Simón debía regresar a su columna, pero ya en pecado mortal. Simón baja una vez de la columna y es sustituido por el diablo, al que adoran ahora las gentes. Les recuerda... Recuerdo yo la estatua del Angel Caído, en el Retiro de Madrid. Al final de los años, Simón muere en la columna, mientras abajo los soldados romanos se disputan el cadáver.

(Recuerdos del viernes 17 de junio de 1966.) A las ocho, con la puntualidad que él exige, Nieves y yo nos presentamos en su departamento de la Torre al que siempre va, desde su primer via-

je a España. Nos abre su hermana Conchita. Luis me dice que mil espadas de Damocles le amenazan, no sabe lo que le sucederá, pero sobre él penden, aquí en el hígado, en el corazón, en la cabeza. A Nieves la saluda como a una niña y le pregunta por su mamá. A mí, con mi chaqueta americana, me dice que voy de peluquero. Se ríe y bebemos un «buñuelone», especie de «negrone». A los pocos instantes me dice que ha visto la mejor película española. No, la única. Yo ya sé que se trata de *La caza*, de Saura. Me dice: «Los dos filmes que más me han impresionado han sido *El acorazado Potemkin* y *La caza*. Pero así como en *El acorazado Potemkin*, cuando sales de verlo, tienes ganas de hacer la revolución y matar burgueses (se ríe), en *La caza* te quedas hecho polvo. No gustará a las gentes, con tanta crueldad. Es la película más cruel que conozco. Pero todos van a hablar de ese filme: la crítica, etcétera. Es extraordinaria. Yo—dice—apoyé *Los golfos*; es entonces cuando me hice amigo de Saura. Estoy seguro de que su segunda película es mala. Pero *La caza* es extraordinaria. Me dejó hecho polvo, ¡qué crueldad! (se ríe); no sólo está muy bien hecha: aunque estuviera mal hecha, me da lo mismo. Es una gran película. Ha terminado con todos los infames filmes españoles.» Y yo le pregunto: «¿Tienes muchas proposiciones?» «Muchas, muchas. Como nunca.» «¿De aquí en España?», le pregunto. «No, de todo el mundo. Muchas. Ahora escribo solo. La semana que viene llegará Carrière para escribir un guión basado en la obra de Kessel. Debo terminarlo a finales de marzo. Lo rodaré en septiembre, en París, hasta diciembre, y me iré después a México. Luego, tal vez al otro año, ruede *El monje*. Es una historia, la de Kessel, de una mujer que es frígida, pero que le gusta que su marido le pegue. Se entera de que su amiga, una amiga suya, va a un burdel a acostarse con gente baja, y ella se va también, por lo que le gusta que se acuesten con ella los tenderos, el carnicero, etcétera. Kessel es un autor malo, de poca moral, etcétera, pero yo me divierto escribiendo el guión. ¡Meto cada cosa! Como lo escribo yo solo, no sé si es bueno o malo. Pero me divierte. Ahora me pagan mejor que nunca y me dan libertad total para escribir lo que yo quiero. Mando telegramas a los productores y ni me contestan y tal, porque no quieren saber nada, nada más que haga las películas.» Encuentro a Luis más sordo. Pero me dice que está sano. «Cuando llegué de México, como bebía y bebía y no estaba mal, creí que tenía ya cirrosis, pero me hicieron varios análisis científicos y estoy ya muy bien. Yo no como mucho, pero bebo. Estoy alcoholizado (se ríe). Hace unos días pasé por el Museo Chicote, pues quería visitarlo. A mí todas las cosas del vino y de las bebidas me interesan. Y yo me acordé de que Chicote nos servía, cuan-

do yo estaba en mil novecientos treinta y cinco, en Filmófono, a Urgoiti y a mí, algunas bebidas. Dejé ahora una tarjeta y ni me ha contestado.» Le explico quién es Chicote. Le entrego un recorte del *ABC* de ayer: un padre ciego, creo que en Castilla, había apuñalado a su hijo. Yo siempre le guardo noticias sobre ciegos. El se acuerda de que el año pasado le di una noticia que le gustó mucho: un partido de fútbol entre dos equipos de ciegos, creo que por Valladolid. También le entrego un recorte de *Destino,* de Barcelona, en el que la revista llama «cerdo» a Dalí, porque éste confiesa que se alegró de que asesinaran a Federico García Lorca. Me dice que Dalí es un cerdo porque siempre detrás de él está el dólar.

(17 de septiembre de 1969.) Hablábamos sobre los años cumbre de México: Roces, Juanito Rejano, Max Aub, Mantecón, etcétera. Están bien, están bien. Pero no quiere hablar de política. Los comunistas son simpáticos y buenos. Le hablo de que lo único válido que permanece es el surrealismo, y se entusiasma.

—Sí, el surrealismo es lo único que vale la pena en este mundo. ¿Cómo voy a creer en unos o en otros, si todos llevan la bomba atómica detrás para destruir el mundo?

Le enseño la carta del editor italiano Marsilia, que me encarga unos trabajos para un libro sobre Buñuel. Me promete ayudarme. Alude a Villegas y me dice que le gusta lo que ha escrito sobre él. Comemos en un restaurante francés, al que no quería ir. Pero luego reconoce que es el mejor que conoce fuera de Francia. Bebe y come con ganas y está contento. Los dueños del restaurante le hacen firmar en el libro de honor. A la salida quiere ir a la plaza Mayor a tomar ojén. La plaza, tal como está, arreglada e iluminada, le parece como un museo. No hay ojén y bebemos chinchón. Va por la calle un poco mareado. Me dice: «Estamos borrachos.» Al pasar por Hileras, recuerda que en el número cuatro había una casa de putas. Le digo que hoy, en España, ya no hay las casas de putas que él conoció. Me dice que ahora, hace años, en estos días, fueron a la Verbena de San Antonio Federico García Lorca y él y que se emborracharon. El se empeñó en llevar a Federico a la casa de putas, pero era muy tarde y el sereno no les abrió. «¿Sabes?—me dice—. Federico era pederasta.» Como no les abrió, se mearon en la puerta de la calle. «Fue aquel día de la foto del avión. Detrás—dice—me escribió Federico un poema. Yo tengo varios poemas inéditos de Federico.» No sé por qué aludo al hijo de Benlliure. «Yo—me dice—le conocí. Con él organizamos la caza de los maricones. Había un urinario de esos que por fuera se ven los pies, en la calle de Lista, esquina a la Castellana. ¿Existe todavía?—me pre-

gunta—. Benlliure y los demás amigos me esperaban en un banco de piedra del paseo. Yo entraba en el urinario, cuando alguno entraba a mirar. Yo hacía como si quisiera mirar al que meaba, y hacía gestos con la cara. Si yo veía que el que meaba me hacía caso, cuando salía yo, sacaba un pañuelo del bolsillo y era la señal para que Benlliure y los otros se lanzaran sobre el que meaba y le dieran una paliza morrocotuda.» (Se ríe a carcajadas.) Seguimos por la Gran Vía para dejarle en su Torre de Madrid. Vuelve a decirme que estamos borrachos. Luego piensa algo y me dice: «Yo ya sé que no volveré a España. Me voy a morir a México. Este es mi último viaje.» Yo le digo que siempre dice lo mismo, pero que cada vez está más fuerte y mejor. Y que volverá muchas veces. A los pocos días viene a casa y me trae personalmente toda la bibliografía y la filmografía. Dice que bebió mucho el otro día y que no se encuentra bien. Se pasa casi toda la tarde con nosotros charlando. Bueno, foto del Cristo-navaja, lo tengo aquí. No tiene nada que ver, pero ahora lo recuerdo. La navaja-Cristo que sale en *Viridiana* fue un descubrimiento que Domingo Dominguín hizo en España, en Albacete concretamente, y que le gustó tanto a Buñuel que dijo que si en la época del surrealismo hubiesen tenido esos Cristos-navajas habrían sido un símbolo de las revistas y de la literatura de aquella época. Lo curioso es que después que nosotros rodáramos *Viridiana*, las autoridades eclesiásticas, el obispo, o quien fuera, de Albacete, prohibió la fabricación de estos Cristos-navajas. Y desde entonces no se encuentran ya en ningún sitio, ¿no?

(Día 21 de junio de 1966.) Hoy tenían que haber venido a casa, a comer cocido, Luis Buñuel y su hermana Conchita. Pero ayer llamaron para decir que Luis está muy preocupado porque hace tres semanas que su hijo Rafael, que iba de Alemania a Atenas en moto, no le ha enviado ninguna tarjeta. Sin embargo, a eso de las tres, cuando estábamos comiendo, Luis se presenta en casa, solo. Dice que está muy malo, que no come, que se encuentra enfermo. Dice que bebimos mucho el otro día, y que le ha vuelto la diabetes. Pero confiesa que todo se debe a no saber nada de Rafael. Está triste, pero ríe de vez en cuando. Hablamos de los hijos. Dice que si están bien educados, los hijos, por contagio, son buenos. Le digo que él ha sido duro con los suyos, y me contesta, rotundo, que no. Que solamente ha sido rígido. «Rafael—dice—es introvertido. Escribe muy bien en inglés. Juan Luis es más extrovertido. Trabaja en hierro, con alambres. Es escultor ahora, en París.» Dice que el otro día proyectó, en París, el corto que ha hecho Juan Luis en Calanda, y que son dos rollos en los que sólo se ven los tambores y se escucha el sonido.

Dice que Juan Luis le ha comunicado por teléfono que la gente se reía mucho, como en una película de Charlot. Y que como Juan Luis estaba extrañado, le preguntó a un exiliado, que era originario de Alcañiz: «Pero ¿de qué se ríen?» Y el de Alcañiz le respondió: «Porque es una animalada.» De nuevo Luis habla de los tambores de Calanda, y recuerdo cuando sacó en México, en mil novecientos cincuenta y nueve, el tambor y comenzó a sonar. Lloró luego, al oír el disco que le hicieron los amigos y que le enviaron. Hoy ha comenzado a tamborilear en la mesa, cuando comíamos. Dice que ha ido desde que tenía dos años, y que el año pasado fue y tocó durante tres horas. Tocan las veinticuatro horas, hasta sangrar y ensuciar los tambores. Dice Luis, muy ufano, que no es marcha militar, que no se puede marchar con la música de Calanda, que es música primitiva. Dice que hay un pregón con un ritmo parecido al del *Retablo* de Falla—lo imita—, y que el pregonero—que por tradición lo repite, ya que no hay nada escrito—gritaba: «Y entonces los malditos judíos hicieron», etcétera. Dice que ahora, últimamente, han quitado lo de «los malditos», y sólo dicen judíos. Le digo que le he comprado dos botellas de vino de Rioja porque hoy es su santo. Dice que él no celebra el santo. Y añade que no sabe si es Luis Gonzaga o el rey de Francia, en agosto. Añade: «No creo que sea Gonzaga, que era una buenísima persona.» Dice que él es muy honesto en la práctica, pero muy impuro en la teoría, en la cabeza (se la señala). «Mi cabeza es muy complicada, muy deshonesta, pero en la práctica siempre he sido muy puro.» Esto es una nota mía: en Barcelona leo, en el libro de *Los anarquistas,* editado por Grijalbo, que el precursor intelectual del anarquismo, el inglés Godwin, siglo XVIII, que por cierto era suegro de Shelley, escribió una vez: «Soy audaz y osado en mis opiniones, no en la vida.» Esto lo escribí acordándome de la frase de Buñuel. Hablamos de los amigos comunes, los exiliados en México: de Mantecón, de Roces, de Max, de Rejano... Dice que ellos, los comunistas o amigos, son gente muy buena y muy sentimentales. Mantecón se ha puesto corbata negra al morir, hace poco, una hermana que tenía, Pilar, a la que odiaba. Creo que dice aquí: «Yo, si se mueren mis hijos o mi mujer, lo sentiré mucho. Estaré hecho polvo, me quedaré hecho polvo, pero no me pondré nunca la corbata. O, si me la pongo, es que estaré hecho un gagá.»

Hablamos de un reportaje que le hizo la Televisión francesa, y dice que es muy bueno. Que el que estuvo peor fue Berlanga, el cual ni sabía hablar, y que dijo de Luis que era un pornógrafo. «¿Yo pornógrafo? Soy todo lo contrario.» Hablamos mucho del filme de Saura. «Tiene un final de gran guiñol, pero ¡qué bueno! Es cruel, muy cruel. Terrible. Más que yo. Antes, el año pa-

sado, el filme que más me gustaba era el del brasileño Rocha, pero *La caza* es mejor.» Le digo que yo guardo un trozo de *Nazarín* que Barbachano me entregó. Dice que debe de ser un corte que debió de hacer cuando el Cristo se ríe, en el cuadro. Y añade que él siempre quiere que el Cristo se ría, que coma, que ande con los brazos extendidos, no con los brazos alzados como en plegaria. Que le gustaría hacer la vida de Cristo según San Mateo, pero con un Cristo humano. Le digo: «Y si le pica una avispa, ¿qué debe decir? ¿Me cago en Dios?» El se ríe y dice que no. Debe decir: «¡Caramba!» Le cuento el cuento valenciano del cura en el púlpito, que dice: «¡Me cago en Deu, si es una avespa!», y se ríe como un niño. Me precisa más el proyecto con Kessel. La novela se llama *Belle de jour*. Me dice que ella va al prostíbulo de cuatro a seis, cuando su marido está en la oficina. Y dice que el prostíbulo, en realidad, aunque sea francés, le recuerda los prostíbulos de su época. Me entrega los materiales bibliográficos, la lista, para que la copie. A las cinco y pico se va, creo que contento. Ahora recuerdo, hoy, que cuando Luis me ha enseñado la lista bibliográfica de libros y ensayos sobre él, he observado que hay un libro de Henry Miller sobre él. Me dice que, en efecto, Miller le dedicaba cuarenta páginas. Me recuerda que cuando hace muchos años, en París, conoció a Miller, le llamó desde el American Express, donde él trabajaba, para hablarle de *La edad de oro*. «Me expresó toda su admiración por *La edad de oro*.» Y que recuerda a Miller, toda cubierta de caspa su chaqueta.

(Comida el 30 de julio de 1966.) A las dos llegan a casa Luis y su hermana Conchita. Traen dulces para las niñas y whisky para nosotros. Inmediatamente se pone el aparato para la sordera. En broma, le pregunto: «¿Ya te has puesto la dentadura?» Se ríe y me dice: «Todo es falso. Hasta esto.» (Señalándose la bragueta. Se ha puesto de espaldas a las mujeres y señala la bragueta.) Se ríe mucho. Le he servido vino de Rueda. Le encanta, y hablamos de vino. Me pregunta dónde está Rueda. Creía que era un jerez. «En Valladolid», le digo. Alude a mi reciente viaje a las Batuecas. Me pregunta si hemos entrado en el monasterio. Le digo que no y le hablo del cartel que está en la puerta como prohibición. Dice: «Me alegra, me alegra que no sea lugar de turismo. Así el día de mañana podremos incautárselo a los frailes.» Me dice que el día seis u ocho de julio del treinta y seis estuvo en las Batuecas con Pepín Bello, que habló con una orden religiosa de monjes y que luego habló con el propietario, un tal don José, que vivía en Salamanca, pues quería comprar las Batuecas. Llegaron a un acuerdo y se fijó en cien mil pesetas la

compra. Debía volver el diecisiete o dieciocho de julio, pero la guerra lo impidió. Me aclara que entonces, como trabajaba en Filmófono, ganaba mucho dinero y podía hacer esa compra: monasterio, jardines, fuentes..., todo lo iba a comprar. Me pregunta por el viaje que acabo de hacer a La Alberca y a las Batuecas. Le relato el accidente de coche de Xavier Domingo y me recuerda que en mil novecientos treinta y dos, en la carretera a Zaragoza, cerca del Jalón, iba en un auto recién comprado por su cuñado, el marido de Conchita, y que entró una avispa en el automóvil. Como iba aburrido, comenzó a aventar a la avispa, y cuando se dio cuenta estaba caído en una barranca. El auto quedó destrozado. Se ríe. Dice que no le pasó nada. Me dice que ha recibido mi tarjeta con la foto de la reliquia del brazo de Santa Teresa. «Es horrible esto de los católicos. En eso los protestantes son mejores. Los artistas (se ríe) preferimos el catolicismo por eso de la liturgia, las misas, etcétera, pero los protestantes no tienen esa manía de las reliquias. Si la Iglesia católica, nueva, pudiera intentarlo, quitaría eso de las reliquias.» Le hablo de otras reliquias de Santa Teresa y le muestro las fotos de la mano, del brazo y del corazón de la Santa. Cuando ve lo del corazón, no le gusta. Dice: «¡Qué asco!» Y apenas contempla la foto. Le pregunto cuándo comienza su filme. Me dice que hacia el diez de agosto se va a París y que la preparación es fácil. Que a mitad de octubre comenzará la película. Le pregunto quién la interpreta, y me dice que la Dorléac, a quien no conoce. Que su mujer, Jeanne—aquí me equivoqué: no era Dorléac, era su hermana—, se la mostró en México, en una revista de modas, y que le pareció bien. Que no se acordaba que era la protagonista de *Repulsión,* de Polanski, que no ha visto. Es la Catherine Deneuve. Y que no ha visto *Los paraguas de Cherburgo,* pero que ya la verá. Le pregunto si le gusta el guión que acaba de terminar con Carrière: «Ha quedado muy bien. Me gusta. Lo he cambiado. Ahora se mezcla la realidad con los pensamientos masoquistas de ella. Llega un momento en que ambos se confunden y no se sabe lo que es verdad, si son los pensamientos, si son los recuerdos o es la historia vivida. Ahora, no haré el primer plano de la película. Los recuerdos, los pensamientos vendrán a corte hecho. *El monje* no sé si lo haré. En todo caso, en marzo.» Le digo riendo: «Es tu último viaje a Europa, ¿no?» «Sí, sí. Seguro.» «¿Y por qué no te quedas en España?» «Porque no. Tengo todo mi monasterio de México. Mis cosas, mis libros, mis armas, etcétera.» «¿Todavía conservas tus armas?», le pregunto. «Bueno, sólo doce. He vendido toda la colección al mismo que me las vendió o las he regalado.» «¿Por qué?» «Tuve una crisis de misticismo (se ríe). Pensé que no debía tener objetos, pues no

quiero ligarme a los objetos. Y pensé, incluso, quemar los libros. Y tengo libros incontables, ante todo sobre el surrealismo.»

Comemos. Le saco una botella de Vega Sicilia y me dice: «Todo el vino de Vega Sicilia sabe malo, agrio. Es el de más fama, el más caro, pero siempre sale malo.» Destapo la botella, y, en efecto, el vino está rancio y malo. Bebemos valdepeñas. Volvemos a hablar de *La caza.* Me dice que la ha vuelto a ver con Saura, luego de Berlín; que a Carrière le ha gustado, pero a su mujer no le gusta, por la caza de los conejos. Dice que si el filme va a París, ahí gustará y lo conocerá todo el mundo. «Yo era el responsable de la página de cine de *Gaceta Literaria*—me cuenta Buñuel—, y Pérez Ferrero vino a traerme un artículo de cine, hace muchísimos años. Yo le dije: "Bien, bien. Intentaré publicarlo." Me hablaba de usted. Tiene dos o tres años menos que yo.» Hablamos de Arconada, de César. Dice que le gustó una novela suya sobre Extremadura. Le muestro varios libros de la época: de Arconada, de Salinas, de Sender. Me dice: «Ese Sender no me es simpático. Sólo me gusta una novela suya sobre un error judicial, que, por cierto, no me acuerdo cuál es.» Le digo que el relato de Buzatti sobre la clínica ya lo va a hacer Tognazi. Me dice que ha recibido una carta de Buzatti sintiéndolo, porque tiene el compromiso con Tognazi, y que dentro de unos meses se comenzará la película. Me dice que le gusta mucho *El desierto de los tártaros,* pero que es imposible llevarlo al cine. «Todo el misterio, lo absurdo, no se podrá nunca reproducir.» A las cuatro se va. Quedamos que el día seis o siete, a nuestro regreso de Logroño, le telefonearemos para comer juntos. Quiere que le invitemos a un arroz a banda. Pero antes iremos a Coq, que es el mejor bar, según él, de Madrid.

(25 de enero de 1967.) Recibí un telegrama de Luis Buñuel, desde la Torre, en el que me citaba a cenar hoy. A las ocho le visitamos. Está bien, aunque yo lo encuentro más viejo. Dice que ya no quiere dirigir. Mañana vuelve a París a hacer las mezclas de su último filme. Dice que está sordo, que ya no oye nada, ni cuando se equivocan los actores. Que está cansado y que ahora puede vivir con algo de dinero. Que se va a México a vivir..., a morir. De vez en cuando vendrá a Madrid, pero ya no quiere nada..., ya no desea cambiar de casa. «Puedo vivir muchos años, pero también puedo morir de un momento a otro. Y a lo mejor estoy cambiándome de casa, trayéndome todo aquí, me da un ataque al corazón y me muero.»

Habla de su último filme. Dice que ella, la...[1], no sé cómo se

[1] Catherine Deneuve.

llama la protagonista de la película, es idiota, pero que «da» bien, y que los otros actores son todos muy buenos. Habla de un joven, un español, que es el compañero de Rabal en la historia. Vuelve a hablar de que ha mezclado la fantasía con la realidad y que no se sabe bien lo que pertenece a una o a otra. Que su filme es muy pornográfico, pero que ha hecho lo que ha querido, que ahora tiene proposiciones para trabajar en París y en Londres. Lo que quiera y con libertad y dinero, como él desea, pero que ya no quiere trabajar. Piensa vender su guión de *El monje*. Nos cuenta que estuvo en el entierro de Breton, pero que fue con gafas oscuras, «como Greta Garbo», dice. Ahí estaban Kyrou, Benayoun, etcétera. Pero nadie reconoció a Luis Buñuel. Estuvo junto a la tumba, a dos pasos. Yo creo que lloró—esto es impresión mía—.Me dice que el entierro fue triste, frío, con poca gente. Que él siempre estuvo a bien con Breton, que le apreciaba mucho. Dice que los cuatro hombres más grandes del siglo XX son: Einstein, Freud, Lenin y Breton. «Cada vez—añade—tiene más importancia para mí el surrealismo.»

Aparece Castañé; es un exiliado español que vive en París. Tiene algún guión de Buñuel. Es una cosa de la que no estoy seguro. Eli Lotar parece que posee el carnet de rodaje de *Tierra sin pan,* que es el fotógrafo que hizo *Tierra sin pan*. «Ha muerto.» «¿Ha muerto Lotar?» «Sí, hace un mes y medio. Murió quince días antes de llegar yo a París. Y Castañé es un pintor catalán que vive en Hyères, en una casa que le dejan los Noailles. Pero parece que también está en París, y tengo su teléfono. Pienso verle.» «El era muy amigo de Renoir, este Castañé. Hizo un guión con Renoir.»

(19 de agosto de 1967.) Ayer perdí la mejor carta que Luis Buñuel me ha escrito. Tenía fecha de ocho o nueve de agosto de este año. Me decía que había recibido mi columna sobre él, aparecida hace tiempo en *Fotogramas*; que estaba bien, pero no mucho, porque no lo alababa bastante, y la coba siempre es buena. Luego me decía que no sabía si iba a ir a Venecia, por varias razones, pero que el productor, los actores, Carrière, Fuentes y Kiriane, le invitaban. No quiere ir porque tiene..., teme ver muchas peliculitas. Aguantar tostones, gente, etcétera. Tiene temor a ponerse enfermo lejos de su casa, en México. Temor a emborracharse, a comer demasiado. Y, además, lo peor es que no aguanta que el gran premio no se lo lleve él. Que sólo aceptaría si se lo llevara él, y si no se lo lleva, se cagaría en la madre del Jurado, porque no le han dado el premio. Me dice que ha escrito a Ezcurra, con una carta para *Nuestro Cine,* protestando de la entrevista que le han hecho los muchachos que yo le presen-

té, porque, aunque lo hicieron de buena fe, han falseado sus palabras, etcétera, y a esto no hay derecho. Esto es una cosa que añado yo, ¿verdad? Y es que Luis, cuando ve publicadas las entrevistas que le hacen, siempre rectifica porque dice que aquello que le reproducen no es cierto. Ahora, a mí me da la impresión de que, en general, se aproxima bastante lo que escriben a lo que él dice.

Me cuenta que una vez (esto es en Venecia ya, septiembre del sesenta y siete) su madre, yendo por el campo, dijo: «¿Dónde dormirán las mariposas?» A lo que el padre, irritado, respondió: «Idiota, en la cama.» Dice que sí, que se puede trasladar la historia de *Belle de jour* a Madrid. Y que la casa de putas de París es un recuerdo de la casa de putas que él conoció de joven en Madrid. Precisa: «De joven.» «La calle de las Huertas.» «Sí. Recuerdos sueltos para ir ordenándolos.»

(México, enero de 1959.) Es lo mismo que te decía del recuerdo del collar y de que él decía que no era el collar. Me enseña *Nazarín* antes que a nadie, sin música, sin los tambores finales. Cuenta y no acaba de los mexicanos. Me habla de la orquesta de cine que toca violines, llegan a quitarse las chaquetas y aparecen las pistolas debajo. (Relee.) «El miedo a los tiros... Ah—dice—, el miedo a los tiros de Buñuel.» Yo le digo: «Como Erasmo.» «Salí de España; luego, de Francia; no quise ir a Cuba. Me pesa, porque tenía que rodar *El acoso,* de Carpentier.» Se fue de París a Bruselas cuando los sucesos de mayo del sesenta y ocho, para refugiarse en Madrid. El día que murió Alfonso, su hermano, al que yo conocía algo por los de la FUE, con los que estuvo en la cárcel, no quiso cortar el rodaje de *Viridiana.* La *Olimpíada vaticana.* El dice siempre que esto es una historia que inventó su hermano Alfonso y que no era suya.

—¿Qué historia era?

—Es una historia que Alfonso contaba que Luis había inventado, en que, al parecer, uno de los números era que en un estadio grande, un estadio olímpico, trescientos y pico sacerdotes tenían que hacer la misa, y a ver quién de todos ellos era el más rápido. El que era el más rápido se llevaba el premio. Y luego había unas carreras, al parecer de frailes y de curas, en donde las monjas desde las gradas del público lanzaban besos a los curas para que corrieran más o corrieran menos y todas esas cosas, ¿no?

De estudiante, creo que con Federico García Lorca o con alguien de la Residencia, le gustaba vestirse de cura y subir al tranvía. Allí, con el compañero, también disfrazado de sacerdote,

metían mano a la mujer que estuviera cerca para que se escandalizara y gritara. Se bajaban corriendo del tranvía. Decían que de esa manera hacían política anticlerical. Me explica que de estudiante, en la Residencia, le gustaba vestirse y disfrazarse de obrero. Hacía pruebas muy curiosas: «Entraba en un estanco vestido como siempre iba yo, de señorito, pedía una caja de cerillas y me daban las mejores. Después entraba de nuevo vestido de obrero y me daban las peores. Y yo, entonces, protestaba.»

Un día, Luis me dijo que cuando creyera que iba a morir llamaría a un cura y se confesaría y comulgaría. Luego añadió: «Toda tu vida, Ricardo, te quedarías dudando de si yo había hecho eso por broma o en serio.» Me añade que una vez que estaba muy enfermo en México llamó a Mantecón. Entró su amigo íntimo, de la infancia, desde la época de Zaragoza con los jesuitas, y todavía se fingió más enfermo. Mantecón estaba preocupado. Luis le dijo: «Quiero pedirte un favor. Es un favor muy íntimo, pero quiero que me prometas que me lo harás.» Mantecón, compungido, le respondió que haría lo que él quisiera. En ese momento, Luis, con voz de ultratumba, le dijo: «Tráeme un cura.» Mantecón dio un salto y dijo: «¡A tomar por el culo!» Y Luis todavía se ríe.

(Día 20 de enero de 1969.) Vienen a casa Conchita y Margarita Buñuel. Luego, ya muy tarde, las recoge el marido de esta última, Alfonso. De vez en cuando, ellas mismas dicen cosas sorprendentes. Conchita habla de que no le molesta la muerte: lo que le molesta es la vejez o la enfermedad. Nos habla de la época de la guerra, que su marido era militar en Madrid y que ella lo traicionó y se fue primero a Pau y luego a Zaragoza, mientras su marido estuvo casi dos años detenido en Madrid. No pudo evitar Conchita, dos años después, una condena por los nacionales. A cada bombardeo en Zaragoza, la metían en la cárcel. Dice que lo pasaba bien. Le pregunto: «¿Y no tenías miedo a que te mataran?» Dice: «Al contrario. Siempre estaba pensando qué frase célebre sería mi última.» Luego nos recuerdan, las dos, Margarita y Conchita, que la madre de Luis, inmediatamente de terminada la guerra, se fue al piso que Luis tenía en Madrid, en la calle de Menéndez Pelayo, que había sido habitado durante toda la guerra por Vicente Rojo y sus hijos, a los que llevó Conchita, y que estuvo días y días quemando y quemando todo lo que tenía Luis, por miedo a que si volvía su hijo lo fusilaran. Porque ella tenía pasión por su hijo Luis. Conchita dice que sus hijos le entregaron hace años, a Ducay, un ejemplar del manifiesto surrealista original de Breton y dedicado a Luis, y que no lo ha devuelto. Me habla de la familia. Son: Luis, María, Alicia,

Conchita, Leonardo, Margarita y Alfonso, que murió. La madre todavía vive. Me dicen hoy: «Como sabes, nosotros hemos visto muchas veces la película de Luis *El diario de una camarera*. Y nos damos cuenta de que hay muchas cosas en ella que son recuerdos de nuestra casa. La cocina recuerda la que teníamos en nuestra casa de Calanda, que era la finca de recreo. Lo del fogón y las ratas era de casa. También lo de la mujer que tiene manía por la limpieza y por los objetos, etcétera: es nuestra hermana María, que es la única aristocrática, entre comillas, de la familia. Y lo de los botines, son iguales a los que llevaba nuestra institutriz francesa. Lo de los caracoles es un recuerdo. Salíamos los hermanos al campo, luego de llover, a recoger en una cesta los caracoles. Y llenábamos varias cestas. Años después, un criado—nosotros teníamos siete u ocho criados en la finca, entre criados, doncellas e institutriz, etcétera—me confesó que nuestro padre le decía que llevara los caracoles al campo para que nosotros los encontráramos.» Termina Conchita: «Muchas, muchas cosas que hay en la película son idénticas a las que nos sucedían a nosotros. Naturalmente, menos lo de la violación, por desgracia» (y se ríen). Conchita dice que no tiene miedo a la muerte, que ella cree que la muerte debe ser como un día señalado y como si fuese un cumpleaños, o el día de la comunión, o el día del santo. Que hay que recibir ese día a la familia que nos lleva regalos: uno puede llevarnos una almohada bordada para la cabeza; otro, unos pasteles con unas calaveritas de dulce... Y cuando llega la hora, uno se mete en la caja, se despide de todos y se muere. Margarita, en cambio, dice que le asusta la muerte, pero que está segura de que no morirá. Hablando de la madre, dice que Luis ya no quiere entrar a verla, pero que la ve a través de un espejo, reflejada.

* * *

—Según tú, Luis llama al Partido la «viuda» o...

—La «viuda». Siempre es una especie de clave. Cuando nos vemos, me pregunta: «¿Qué tal va la "viuda"?» O yo le pregunto a él: «¿Qué, cómo estás con tus amigos de la "viuda"?» Esta es la palabra que él utiliza cuando hablamos del Partido Comunista, ¿no?

—Sí. Bueno. ¿Y tú estás de acuerdo conmigo en que después del famoso viaje de Aragon y de algún otro de sus amigos a la Unión Soviética, Luis ingresó en el Partido, y luego no sabemos nada?

—Exacto. El misterio de Luis en relación con el Partido. Cuando él habla oficialmente, dice: «Los comunistas son lo menos

malo», o «El comunismo es lo menos malo». El otro día, por ejemplo, en cambio, me decía, en Venecia, que él era anarquista moral e intelectualmente, cuando yo le hablaba de que mi proceso ideológico era que iba cada vez más hacia el anarquismo. Entonces, él me decía: «Sí, estoy de acuerdo, intelectual y moralmente, en ser anarquista; pero políticamente, ¿verdad?, de los anarquistas no, porque son como los fascistas.» Y siempre insiste en que los comunistas son lo menos malo que hay en el mundo. Mi impresión, mi impresión que te dije antes, es que él ha tenido contactos o ha sido miembro del Partido francés, y creo que nunca del Partido español. Es decir, con el Partido español no creo que haya tenido relaciones oficiales.

—Tú has hablado antes sobre el miedo de Luis. Ahora, voy a hacerte una pregunta, una consulta: Luis sale de España en el treinta y seis, digamos, sin permiso, contigo. Luis se va a América en el treinta y ocho, cuando ve las cosas muy mal. El dice que con una misión del Gobierno, pero no es cierto, se va con el dinero de Sánchez Ventura y con un contrato para el Museo. Luego, cuando viene la guerra europea y se ve obligado, como todos los extranjeros, a ingresar en el Ejército o marcharse, el se marcha a México. Esa es la razón de su ida a México. Como has dicho antes, cuando está en París, los primeros días del movimiento de mayo a junio del sesenta y ocho, se va a Bruselas, ¿verdad? A mí me ha escrito cuando el año pasado los sucesos de Tlatelolco, los sucesos de los estudiantes. Me pregunta: «¿Qué hacemos? Me parece una cosa terrible.» Y le escribe a Juanita prohibiéndole abrirle la casa a nadie. Bueno. Esto no es una cosa normal. ¿Tú ves alguna relación de Luis en la vida de su familia, con ese pavor terrible hacia la muerte, y la muerte violenta principalmente, en un hombre a quien lo que le gusta más son las armas, hacer él mismo sus cartuchos, y que no ha tenido reparo hasta hace diez años en cazar?

—Hay que meterse en su mundo, que no conozco bien. Es decir, por ejemplo, Luis siempre dice que él no tiene miedo a la muerte, que él tiene miedo a la enfermedad, que tiene miedo a quedarse paralítico, etcétera, pero que a la muerte no le tiene miedo. Sin embargo, yo siento, siento de una manera física, cuando estoy con Luis, que a lo que fundamentalmente tiene él miedo es a la muerte. Por otra parte, me dices, por ejemplo, que las arañas son el símbolo de terror de toda la familia Buñuel. Hay un hecho indiscutible que yo no conozco. Supongo que tú llegarás a una conclusión en tu libro, que tal vez empiece planteándose de una manera distinta a como lo terminarás, digo yo, porque probablemente será un libro científico a través de una serie de testimonios y de escritos humanos o literarios. Es: ¿por

qué se parecen tanto los Buñuel unos a otros? Es decir, conocemos familias de hermanos en que—ya no digo desde el punto de vista ideológico o político, que esto es lo más fácil—no se parecen en nada unos hermanos a otros. Yo siento siempre, cuando estoy con un Buñuel, que hay unas concomitancias extraordinarias, unas motivaciones o unas valencias idénticas, que me hacen pensar y suponer que pertenecen a un mundo de la infancia, en Buñuel y con sus hermanos. Evidentemente, Luis que, para el mundo de hoy, para el mundo del surrealismo o para el mundo del no surrealismo, que tú me decías el otro día que no has percibido la impronta de la resurrección del surrealismo y que yo te decía, en cambio, que aquí en España, tal vez, el surrealismo sí que vuelve otra vez a estar de moda, moda superficial o interior. Es curioso, repito, cómo este hombre, surrealista, anarquista, para la gente, ¿verdad?, bomba con retardo, bomba importantísima en el cine, bomba ideológica en donde se escriben libros hablando del Buñuel anárquico, etcétera, en el fondo es un hombre que es, por una parte—y no lo digo en el sentido peyorativo—, con una ideología burguesa, con un cariño hacia la familia disimulado de una manera rígida y, sobre todo, lo que estábamos hablando antes, cómo este hombre tiene miedo. Y tampoco digo y repito que lo considero miedo como un hecho negativo, como un hecho peyorativo. Me parece que la persona que tiene miedo es estupenda porque tiene la sinceridad del miedo. Yo tengo miedo y no tengo miedo en variantes. Luis me da la impresión de que es hombre que huye siempre. Es decir, la impresión que tengo de Luis es que huye siempre. Esto es producto de una educación religiosa, es producto de una educación familiar; el hecho cierto es que encuentro que Buñuel, su obra, siendo una obra muy sincera—es paradójico lo que te voy a decir—, me parece insincera.

—Bueno. Ahora...

—Ahora, yo... El otro día, por ejemplo, me decía Luis: «Ricardo, las cosas que hay que combatir, que yo estoy cada vez más en contra, es la patria, la familia y la religión.» El orden en que me las decía no era así, era patria, religión y familia. Entonces yo, como amigo de Luis, íntimo amigo de Luis, como crítico, como estudioso de Luis, me creo problemas enormes cada vez que veo una película de Luis, que supongo que en el fondo es lo que él desea o que a él le gusta. Respecto a la patria es en donde estamos de acuerdo, para mí, creo que es de las cosas más detestables que hay. Luis, evidentemente, se burla de la patria.

—Pero es el más español de los españoles.

—Exacto, eso iba a decir. Pero, sin embargo, es el más español de los españoles. Y que tal vez, si no fuera por razones pu-

ramente personales, etcétera, le gustaría morir, esta cosa que se llama morir, en tierra española. Si él viene a España a comer, a beber, ¿verdad?, porque se encuentra bien...

—Respirar.

—Exacto. En Madrid. Ya sé que no viene a besar la enseña patria, pero, en el fondo, partiendo de que es un hombre culto y es un hombre civilizado y un intelectual, lo de la bandera no tiene importancia, los símbolos—para mí—de la patria. También es el vino, es la comida, es Madrid, es el recuerdo, es la vida. Esto por una parte. Respecto a la religión, yo soy el primero que digo que las películas de Luis siempre me conturban. Es decir, me producen una serie de problemas respecto a si Luis cree o no cree, si es católico o no es católico. No en cuanto a mí; que sea Luis un católico, para mí no pierde puntos ni gana puntos. Me refiero a que toda su proyección, sobre todo por la crítica internacional cinematográfica, es hablar del ateísmo, de los problemas de Luis frente a la religión, su anticatolicismo, etcétera. Sin embargo, siempre, siempre, en todas sus películas, hay un poso, ¿verdad?, católico; no me refiero al poso crítico que podemos tener cualquiera, ¿verdad? Yo por lo menos no lo tengo, ya que no me he educado dentro de la religión católica, ¿verdad?; pero él, que se educó con los jesuitas, etcétera, veo siempre un poso que... Ahora digo: si él dice que no existe patria, y patria para él es Madrid, Zaragoza...

—Alicante.

—Y Alicante, exacto. La religión dice que es lo que hay que combatir, y, sin embargo, la gran preocupación en todas sus películas es la religión. Y, finalmente, la familia, ¿verdad? Para mí, que le conocemos a él, su vida con su mujer, con sus hijos... La rigidez que ha llevado con sus hijos, etcétera... Entonces, una vez más, demuestra la paradoja de un Luis personal íntimo, que tú y yo ahora intentamos descubrir, y el Luis oficial, Luis artista o autor, que, a juicio mío, están en contradicción, evidentemente, en muchos aspectos, con ese Luis íntimo que nosotros ahora, repito, tratamos de estudiar.

—En contradicción violentísima, y, además, éste es el problema fundamental de su vida, que él ha intentado resolver con el surrealismo.

—Exacto.

—Y no lo ha resuelto de ninguna manera. Porque de películas surrealistas hizo dos, ¿verdad?, en las cuales la marca de Buñuel es bastante considerable. Y cuando se le dejó solo, empezó con *Las Hurdes,* que dicho sea de paso...

—Sobre el surrealismo Luis me dice que era ante todo, fundamentalmente, un sentimiento moral frente a una sociedad con

la que ellos no estaban de acuerdo. Bien. Independientemente de otras implicaciones de tipo personal, literarias, intelectuales del grupo de Breton, Aragon, etcétera, los divorcios entre grupos que llamaban de derechas, etcétera, y de izquierdas, que se fueron con...

—Pero ten en cuenta una cosa, él fue al entierro de Breton; no sé si iría al entierro de Aragon, ¿verdad?, con quien le unen lazos mucho más estrechos; pero, sin embargo, él siempre quiso mucho más a Breton, personalmente me lo ha dicho, ¿verdad?, y se sentía humanamente más cerca de Breton, y evidentemente las ideas de Breton, desde el punto de vista político, si consideramos que Luis es un autor, ¿verdad?, más cerca del comunismo que de otra cosa, resulta de nuevo una contradicción absolutamente insalvable entre ese bretonismo y el comunismo.

—Lo que me dices tú es tan cierto que Luis siempre me ha dicho que con el que más lazos amistosos, humanos, le unían era con Breton. El otro día, estando yo en Venecia, cuando intenté que viniera Aragon a presentar a Luis Buñuel en Venecia, porque querían que lo presentara alguien importante, los italianos, creo que te lo conté el otro día, desconociendo el asunto, hablaron de Dalí. Yo les expliqué, en dos llamadas por teléfono, cuál era la situación con Dalí. Entonces me preguntaron: «¿Qué otra persona puede presentar a Buñuel?» Yo les hablé de Miró, el pintor. Miró mandó un telegrama desde Mallorca diciendo que no podía asistir. Finalmente, yo pensé: «Si queréis alguien de su época, que sea Aragon.» Cuando yo le conté todas esas historias a Luis, después en Venecia, hace quince días, dijo: «No, Aragon nunca vendría a presentarme.» Yo dije: «Pero ¿por qué? ¿Es que no sois amigos?» Dice: «Sí, sí. Seguimos muy amigos. Hace dos años comí en su casa. Ahora, Aragon no se dignaría venir a presentarme.»

—Creo que Aragon no contestó, creo yo, es una impresión mía, porque estaba de vacaciones, no se encontraba en París. Me da la impresión. Ahora, evidentemente, lo que has dicho tú ya me lo dijo una vez. Está más unido humanamente a Breton que a Aragon, y esto es otra contradicción, como tú has dicho. Lo que te iba a preguntar, cuando comenzábamos el diálogo, es lo siguiente. Hablamos siempre del surrealismo de Luis; en efecto, yo creo que hay muchos elementos surrealistas en Luis. Ahora, yo digo, pregunto, ¿no hay aquí algo que se nos escapa, se nos ha escapado hasta ahora, y es que Luis no tiene nada que ver con el surrealismo de Aragon, de Breton, de los demás compañeros, sino que los elementos de Luis son elementos autóctonos, indígenas, entremezclados con aquellas experiencias, vivencias o incluso si tú quieres mimetismo de París, han producido

lo que es hoy la obra de Luis, pero que a mí me parece que Luis no aporta o no tiene nada que ver con el surrealismo, sino que es una cosa, que no sé cómo llamarla en este momento, muy nuestra, que no tiene nada que ver con el surrealismo francés?

—Es muy posible. Estoy muy cerca de creerlo. No solamente eso, sino que he llegado a pensar que, dejando aparte las dos primeras películas, en todas las demás el surrealismo es una cosa pegada, puesta ahí, para que no digan que no es surrealista. Es una especie de biombo puesto para esconder el sentido social, que es el sentido más profundo de todas las otras películas de Buñuel de *Los olvidados* en adelante. Vamos, mejor dicho, dando un salto atrás tremebundo, desde *Las Hurdes* hasta la que vaya a hacer ahora, como salga la *Tristana*. Pero me gustaría que me hablaras un poco de *La Vía Láctea* y...

—Las últimas notas que tengo son sobre *La Vía Láctea*. Las tomé en Montpellier, donde fuimos a verla el veinticuatro de abril del sesenta y nueve. O sea, este año. Hice el viaje con Margarita Buñuel. Me dice que la posada que aparece en el filme, Posada del Llopo, se encuentra en ruinas cerca de Calanda, y que a Luis le gustaba visitarla. Me cuenta que Luis tuvo una novia, cree que en Madrid, y que, cansado de ella, un día le escribió diciendo que estaba enfermo y que se moría pensando en ella. Meses después, el padre de la novia se lo encontró por la calle, y casi lo mata, a Luis. Luego fue novio mucho tiempo de Concha Méndez, la que fue, más tarde, mujer de Manolo Altolaguirre. Cosa que yo desconocía. El filme es la contradicción, digo yo, entre el humor y la tragedia. Claude Gérĕre, comunista francés, guerrillero en la Resistencia, es quien aparece en la cama de la posada y dice algo así como «que leyendo tanta invención científica, uno piensa que existe Dios». Filme lleno de recuerdos de Buñuel y de sus amigos. En la escena de la Inquisición parece como si Buñuel tuviera presente la represión española. Incluso creo haber oído que se habla de un millón de muertos. La voz de Buñuel en español, en la radio del auto del diablo, es la voz que dice: «Desde el infierno.» Y lo dice en español. El mendigo viejo, Paul Francoeur, cuando el joven le pregunta: «¿Qué edad tiene?», creo que dice setenta o algo así, y el otro le dice: «¿Y tú todavía...?» El viejo hace el signo del lenguado, ese que inventamos Domingo y yo diciendo que Buñuel todas las mañanas, en el cuarto de baño, se afeitaba el sexo como si fuera un lenguado ancho y aplastado. El Cristo caminando normal me lo ha representado muchas veces en mi casa, ĕl mismo. En París se dice «la próxima última película de Buñuel». Ducay, por teléfono, hablándome de que ha estado en México, dice que Buñuel ha comentado que ya ha dicho todo lo que tenía que decir en

La Vía Láctea, y que ahora quiere hacer, en todo caso, *Tristana*. Me dice Margarita que Luis quiso que la hija de Juan Luis y de Joyce se llamara Juliette, personaje de Sade. Margarita me puntualiza lo de los regalos mortales que inventan ella y Conchita: pañuelo de seda para cerrar la boca del muerto, aparato para lograr que los pies de los muertos no queden separados, sino juntos, mantel bordado para la última comida...

(Barcelona, 24 de enero de 1969.) Vamos Nieves y yo a casa de Margarita. Nos ha preparado la familia una estupenda merienda. Están Margarita, Conchita, cada vez más graciosa con sus olvidos divertidos; Alfonso de Lucas, marido de Margarita; la hija de Margarita, del primer matrimonio, y Alfonso, del segundo. Conchita nos habla de su hermana Alicia, que es dama zaragozana y que sólo está preocupada en jugar a las cartas. Desde que se levanta comienza a jugar con su hija al pinacle, y que luego tiene dos o tres mesas, por la tarde, con las aristócratas de Zaragoza. Que siempre ha tenido la costumbre de que cuando hace el pinacle se echa al suelo por las alfombras y da varias vueltas de alegría. Y cuenta que una vez, cuando la madre estaba todavía bien, en una fiesta se oyó un ruido y alguien dijo: «Es una señora que se ha caído.» Y la madre, tranquila, respondió: «Ah, debe de ser mi hija Alicia, que ha hecho el pinacle.» Pero en realidad era que, en efecto, una señora se había caído. Dice que Alicia, una vez, presidía una misa petitoria y que de improviso comenzó a barajar las estampitas que tenía delante, obsesionada por los naipes. Margarita me enseña seis o siete fotos de Luis extraordinarias: cuando la primera comunión, de joven; una foto en forma de postal de Luis, muy joven, está dirigida al catedrático Amorós, de la Universidad de Barcelona, valenciano que aún vive y que estuvo casado con una prima hermana de los padres. Me cuenta que el padre de Luis era hijo de labradores, que tenían algunas tierras en Calanda y que a los catorce o quince años se hizo voluntario y se fue a Cuba. Que como sabía escribir bien, con letra clara, comenzó a comerciar en Cuba. Que sus negocios llegaron a ser muy buenos, pero que ya la madre había tenido a Luis y no quería quedarse sola en España, y entonces el padre de Luis nombró a dos criados que tenía, gallegos, socios suyos en La Habana, y que ellos se llamaban...—aquí no recuerdo—. Bueno, una de las firmas más importantes y más grandes de Cuba. Dice que el padre tuvo mucho dinero, pero que podía haber tenido más.

GUSTAVO ALATRISTE

—La primera vez que lo vi fue en un restaurante, el Kid, en las calles de Puebla. Estaba tomando en la barra, y yo, también. Me atrajo su personalidad. En realidad yo no sabía cómo se llamaba. Me acerqué a platicar con él, y al poco rato estábamos hablando. Por ese entonces estaba yo casado con una persona que trabajaba en el cine, pero que era una pésima, pésima actriz. Es posible que por la visión que yo tenía de ella, tuviera también una pésima impresión del cine mexicano. Pero Buñuel me atraía mucho porque después de esa conversación que tuve con él fui a ver... La primera película que yo vi del señor Buñuel fue *Ensayo de un crimen,* en el Palacio Chino. Había muy poca gente, y haga usted cuenta que lo que se estaba allí celebrando era un velatorio. Pero un velatorio con un loco. El loco era, en este caso, yo, porque el único que se reía era yo. Yo me reía mucho, y la gente, la poca gente que había ahí, se volteaba extrañada a verme. Si usted me pregunta por qué me reía, qué era lo que me causaba realmente esa hilaridad, pues no le podría decir qué. En fin, me atraía mucho la personalidad del señor Buñuel, y luego, después, pasado el tiempo, nos encontramos en España. Yo he tenido una debilidad, esa debilidad han sido las mujeres. Y posiblemente Buñuel, ahora, o desde hace más de ocho años. Es una cosa rara lo que yo le digo a usted. Estando yo en Europa con otra señora, con la cual no me había yo casado... Entonces, le decía yo a usted, estando yo en Europa con otra señora, pues me había yo divorciado, comenté con esta señora que qué era lo que le gustaría que yo hiciera por ella, pues qué quería que le regalara. En esos momentos que tiene uno sentimentales. Y esta señora era, en mi concepto, una buena actriz. Me dijo: «Pues nada me gustaría más que hacer una película con el señor Buñuel.» Esto fue en Roma, allá por el año de mil novecientos sesenta. «Me

parece muy bien», le dije. Fuimos a Madrid, y quien sirvió de intermediario fue Paco Rabal. Esto ocurrió en mayo de mil novecientos sesenta, en el hotel Fénix. Llegó el señor Buñuel, del cual tenía yo ya una idea por haberlo visto en el restaurante aquel que le he platicado, una especie de restaurante *night-club*. Y él me dijo que estaba ahí para filmar una película con Paco Rabal, algo así de guerra, de uno de los escritores españoles preferidos por Buñuel, el mismo autor de *Viridiana*... ¿Cómo se llama?

—Galdós.

—Galdós, de Pérez Galdós. Y la obra, ayúdeme usted un poco en la memoria...

—*Tristana*.

—No, no, no. *Tristana* no, algo de un nombre, Guerra en el apellido o algo así.

—*Angel Guerra*.

—*Angel Guerra*, ¿ve usted? Claro, él siempre ha estimado mucho a Paco Rabal. Dice: «Yo no sé si las condiciones aquí, en España, serán favorables para filmar, pero mi propósito por ahora es quedarme aquí unos días, ver qué es lo que se puede hacer al respecto.» Finalmente, le ofrecí yo la película. Y yo recuerdo muy bien que Silvia, la señora que yo tenía entonces, Silvia Pinal, me dijo: «Procura darle tú todas las facilidades, que él haga lo que quiera, lo que le guste», etcétera. Y se lo repetí. Dije: «Mire usted, señor Buñuel, en caso de que se decida a hacer una película, usted escogerá tema, lugar, situación, etcétera.» Le interesó, y creo que me preguntó: «¿Usted sabe lo que me está diciendo?» Dije: «Tengo una leve idea de lo que le digo, señor Buñuel, usted escogerá tema y tendrá toda la libertad.» El señor Buñuel pudo haber pensado, no sé, pero pudo haber pensado que era un gesto mío de esplendidez por la mujer que yo tenía entonces. Me contestó que lo iba a pensar y que diez o quince días después me escribiría o me mandaría un telegrama. Yo tenía que regresarme a México; nos regresamos a México y recibí de él, después, como a los quince o veinte días, un telegrama del barco en donde él venía. En ese telegrama me decía que aceptaba mi proposición; más o menos eso, no recuerdo más. Y que ya platicaríamos en México. Cuando llegó a México, entonces había un hombre que era considerado como el zar del cine mexicano, Gabriel Figueroa. Era considerado así porque era primo hermano del entonces presidente Adolfo López Mateos. Y lo que Gabriel Figueroa quería hacer o intentar hacer, pues contaba con todo el apoyo oficial y con un enorme respeto, por no decir interés, de las gentes que trabajaban en el cine. Así, como usted sabe, la mayor parte del cine que se hace es un cine oficial subvencionado por el Gobierno, una porquería

infame de cine. Se trabaja a base de un sistema, de un Banco, no sé si usted sabrá eso.

—He trabajado durante muchos años en el cine mexicano.

—Bueno. Entonces usted sabrá. Yo creo que el cine más malo que se hace en el mundo es el mexicano. Es una opinión muy personal, y la he repetido varias veces.

—Yo no diría tanto, porque no conozco a todos los otros, pero, en fin...

—Bueno. Finalmente, el problema que se presentó, se lo quiero platicar en orden, fue que Gabriel Figueroa le ofreció o le había ofrecido con anterioridad una película al señor Buñuel, en donde trabajaría la entonces máxima estrella mexicana, que era María Félix. Pero no llegaron a conclusiones, y por eso el señor Buñuel se fue a Europa, creo yo. Pero ahora que regresa el señor Buñuel de Europa, la película se formaliza. Y entonces pretenden ellos hacer la película con el señor Buñuel. Aquí es donde comienza a surgir, mejor dicho, donde surge realmente, el respeto que como hombre siento por el señor Buñuel, y después surgiría el afecto, con el trato. Entre el señor Buñuel y yo no había nada firmado, no había de por medio una sola firma. Había un telegrama que decía: «Acepto su proposición.» Pero una proposición que yo nunca había hecho por escrito. Entonces, en un ambiente tan enrarecido como es el del cine, en donde las gentes dicen una cosa hoy en la noche y al día siguiente dicen otra y al mediodía dicen otra, lo más natural para mí en aquel entonces era que el señor Buñuel aceptara la proposición de Gabriel Figueroa. En realidad yo, junto a Gabriel Figueroa, en cine, pues era un ratón. Bueno, creo que ni eso, un ratón. Porque yo nunca había hecho ninguna película, jamás. Pero el señor Buñuel me llamó y me dijo: «Señor Alatriste, yo tengo un compromiso con usted. El señor Figueroa me hace otra proposición. El señor Pedro Galindo, asociado del señor Figueroa; en fin, María, etcétera. Y yo les he dicho que solamente si usted me libera de ese compromiso estaré en condiciones de aceptar el de ellos. Así que yo le suplico a usted que me acompañe a una reunión que va a haber con Figueroa y con los señores Galindo.» Esa reunión se celebró en los Estudios Churubusco. Llegué yo a los Estudios Churubusco. Allí estaba Figueroa, allí estaba Galindo. Le hablaron al señor Buñuel delante de mí, le dijeron maravillas de la película que él iba a hacer, donde se iban a gastar mucho dinero en la producción, etcétera, etcétera, y cuando ya creían que lo habían convencido y a mí de paso, puesto que yo era un ratón en todo este contexto de gentes, dirigiéndose a mí Pedro Galindo, me dice: «Después hará la película contigo, si tú todavía estás dispuesto», etcétera, etcétera, pero dándolo como

una situación hecha. Entonces el señor Buñuel les contestó, les dice: «Miren ustedes: yo tengo un compromiso con el señor Alatriste. Si el señor Alatriste me libera de ese compromiso, pues entonces podemos conversar sobre el tema.» Galindo y Figueroa dijeron: «Bueno. Por supuesto, el señor Alatriste estará de acuerdo por tratarse de una película de esta importancia, ¿verdad, señor Alatriste?» Y les contesté yo: «No.» Seco. «No estoy de acuerdo.» Ahora, le repito a usted, yo entiendo que por esa fecha el señor Buñuel atravesaba por una situación económica bastante difícil. Y, si no difícil, pues no era bonancible su situación económica. De tal forma que me llamó mucho la atención que un hombre confiara solamente en mi palabra. Nos fuimos al café Churubusco, creo que usted lo conoce. Entonces me dice el señor Buñuel: «Bueno, señor Alatriste, usted me dirá ahora qué hacemos. Cuándo comenzamos. Yo no sé si lo que yo vaya a escribir le guste a usted. Además, usted ni siquiera me ha preguntado cuánto cobro.» Pues sí, en realidad yo no le había preguntado nada de eso. Y me lo dijo con una gran modestia. Dijo: «Pues mire usted, yo cobro, por la dirección y por el guión de la película, ciento cincuenta mil pesos» (que es lo que había cobrado por *Nazarín*). Recuerdo muy bien que le contesté que me parecía muy poco. Y que le iba a pagar trescientos cincuenta mil pesos. Se sonrió. Dice: «Muy bien. Pues vamos a comenzar. Si usted quiere, yo le agradecería que mañana me mande usted un cheque de cincuenta mil pesos.» (Es posible que él no me creyera lo de los trescientos cincuenta mil.) «Vamos a comenzar mañana. Mándeme usted un cheque de cincuenta mil pesos y yo comenzaré a escribir.» Al día siguiente, como habíamos convenido, le mandé los cincuenta mil pesos sin que hubiéramos firmado un papel ni nada. Nunca hemos firmado nada. Y él comenzó a trabajar. Quince días o un mes después, me habló. No, más. Más de un mes. Digo, le estoy hablando a usted de memoria. Dice: «Oiga usted, ya tengo lo que he escrito. ¿Lo quiere usted oír?» Y le dije: «¿Que es necesario que yo lo oiga?» Me dice: «Bueno, necesario, no.» Le quiero aclarar que las palabras pueden no ser las de él, pero la idea es exacta. Dice: «Necesario, no. Pero es la costumbre que un productor oiga lo que escribe un escritor o lo que va a hacer un director.» Dije: «Bueno, pues perfecto.» Nos juntamos en la casa: Silvia, don Luis, un ayudante de don Luis, Julito Alejandro, Julio Alejandro, creo, y su servidor. Cuando terminó de leer la obra y me preguntó qué me parecía, le dije: «Pues a mí me parece que son dos películas distintas, o dos historias distintas. Pero a mí no me haga caso, yo no entiendo de cine. Ni sé nada.» «Pues sí, realmente yo creo que son dos películas distintas.» Y volvió a escribir. Y entonces surgió una

cosa: cuando ya terminó la película, mejor dicho, cuando ya terminó de escribir la película o la estaba terminando de escribir, me dijo que la película se podía llamar *Viridiana*. Y Silvia, la señora que yo tenía en ese entonces, estaba en España filmando. Yo ya había estado en España y me había gustado mucho. Y fui y le propuse a don Luis: «Oiga, don Luis, esta película...»—ya para entonces había más amistad entre él y yo, me caía extraordinariamente bien y, sobre todo, admiraba mucho su talento, la forma que él tenía de pensar, la claridad con que me hablaba sin confusiones—. «Oiga, don Luis, ¿y si esta película se hiciera en España?» «Hombre, Gustavo, yo no lo he pensado, yo no creo...» «Pero es que si se hiciera en España, yo creo que el contacto de usted con la tierra, con España, produciría una película excepcional. Además, bajo el punto de vista económico, yo pienso que no es lo mismo un Buñuel filmando en México, donde ya ha filmado varias veces, que en España, donde nunca ha filmado.» No quiero alargarle a usted mucho la conversación: no me costó mucho trabajo convencerlo, como tampoco me costó trabajo llevarlo en avión. El nunca había volado. Recuerdo que cuando lo esperé en el aeropuerto de Barajas, se bajó con una cara de muerto, y yo, no sabiendo qué decirle, le mentí: «Oiga usted, don Luis, qué bien se ve, qué buena cara trae.» Por eso ahora, cada vez que nos vemos, me dice: «¿Cómo me ve, Gustavo? Porque si me ve usted muy chic, ando muy bruto.» Lo cierto es que estuvo quince días internado en la clínica de La Paloma. Porque ese vuelo le descompensó desde las uñas hasta las narices. Yo necesitaba o creía necesitar (en fin, yo no sabía nada de cine) una firma española para que la película gozara de determinadas franquicias que daba el cine español. Entonces, don Luis me dijo: «Mire, Gustavo, si usted hace la película con una firma española, esa película tiene que ser hecha, esa compañía tiene que ser UNINCI, porque en UNINCI hay un grupo de amigos míos. Ahí está Dominguito (así le decía él a Domingo Dominguín: Dominguito), ahí está Bardem y un muchacho italiano y el hijo del que hace los yogures, un muchacho catalán. En fin, ahí están mis amigos, ahí está Muñoz Suay, y usted tiene que hacer esta película con UNINCI.» Como yo respetaba ya mucho a don Luis, fui a UNINCI, y la primera impresión que yo tuve de Domingo Dominguín, Dominguito, no fue buena. Y como tal, vine y se lo dije a don Luis (vivíamos en la Torre de Madrid). Le dije: «Don Luis, no me gusta Dominguito. Lo que usted le dice de broma de que él es bueno para las corridas bufas con enanos es cierto. Usted se lo dice de broma, pero es cierto.» Don Luis se disgustó conmigo: «Pues no, si usted no hace esta película con ellos, yo no la hago en España.» «Bueno, pues la voy a hacer con

ellos.» El arreglo consistió en que yo ponía todo el dinero y ellos no ponían nada. En fin, lo que me interesaba es que se hiciera la película. Una película que yo no conocía, ni sabía de qué se trataba porque jamás había leído el *script*. Y después de aquella reunión en que me leyó dos películas, jamás he vuelto a leer ningún *script* de Buñuel. Ni lo he oído. No más platico con él, me dice: «Así.» Y así. Bueno. Se filma la película y se presenta... La presenta España. Es decir, la presentan los productores españoles, productores de nombre, UNINCI, para la selección de las películas que podían ir a Cannes, y la selección la rechaza por mala. De esto es de lo que yo me entero. Y entonces me dice el señor Buñuel: «Mire usted, Gustavo, si usted quiere llevar la película a Francia, pues Favre le hará a usted la invitación.» Favre, el director del Festival. Efectivamente recibo la invitación de Favre y la acepto, por lo que concurre *Viridiana* a Francia como una película apátrida, sin patria, ni bandera, ni un carajo. Buñuel se va a Francia a hacer lo que los españoles llaman mezclas, sonidos, efectos, todo eso, porque entonces en España el sonido era pésimo, y yo me regreso a México a atender mis negocios. La película se suponía que debía pasar en el Festival de Cannes el día trece o catorce de mayo de mil novecientos sesenta y uno. El Festival se acababa el diecinueve, es decir, el dieciocho se terminaba y el diecinueve era la entrega de premios. Entonces, le decía yo que la película estaba prevista para que pasara el catorce o el trece de mayo, y yo llegué a Francia, a París, el día diez de mayo. Llegué en la mañana y al mediodía fui a ver *Viridiana,* la primera copia que salía del laboratorio. Yo entiendo que, generalmente, se estila presentar en un Festival la quinta, la sexta o la séptima copias, hasta que salga una buena copia. Bueno. Aquí no había tiempo, no había más que una copia, que era la que había salido. Y la fui a ver comiéndome un, una de esas flautas, pan de flauta que se venden allá en París con queso y con porquería y media, porque estaba yo muy desvelado. Pero ya no había tiempo. Esa película se tenía que ir a Cannes en la noche; en fin, lo que usted quiera. Recuerdo que comencé a comerme el pan, pero no comí más que un pedazo, porque la película me interesó tanto, que se me fue el apetito, se me fue todo. Cuando salí, me preguntó don Luis (creo que don Luis no estuvo en la proyección, me recuerdo, pero sí estuvo su esposa) que qué me había parecido la película. Bueno, pues yo no sabré de cine, pero creo que esta película debe obtener la Palma de Oro, que es el premio éste que dan ahí en Cannes, o me deben meter en la cárcel. El quince. Ese día se pasó una película que se llamaba *Una larga ausencia,* de Colpi. En la noche hubo una fiesta en la Embajada argentina, y todo el mundo brindaba por la

película, que se decía era la del gran premio. La primera sorpresa que me llevé en Cannes es que estaba ahí Domingo González *Dominguín,* Bardem y, además, el director general de Cinematografía de España, un señor que se llamaba Muñoz Fontán, pero que tenía un tipo de tonto que no podía con él. Bueno. Recuerdo yo también que el día diecisiete pasó otra película, no recuerdo cuál fue, creo que fue, si no me equivoco, *Dos mujeres* o *Madre Juana de los Angeles,* no recuerdo bien. Extraordinaria película *Madre Juana,* por cierto. Yo vi la película de Colpi y me pareció extraordinariamente lenta; con el cambio de horario y esas cosas, me dormía yo y a ratos despertaba. En fin. No me llamó la atención gran cosa. Pero recuerdo también que allí, en La Croissette, nos juntábamos en la noche y Domingo González decía que me conformara con el gran premio, o digo con el premio de la crítica internacional, o con una mención honorífica: «¿Qué más quieres?» Domingo, aunque me parecía turbio, tenía una gran simpatía y me hacía reír mucho, pero yo sabía que tarde o temprano iba a dejarme en la estacada. Ya me había enterado en España de que el señor no había pagado algunas cosas, que tenía pendientes. La película pasó el día dieciocho, el último día del Festival. Recuerdo yo que cuando llegamos a Cannes, pues nadie se fijaba en Silvia, que era la actriz. Paco Rabal se había venido de Italia también. Nadie tomaba en cuenta a los actores españoles, ni mexicanos, ni nada. Entonces yo le dije a Silvia que si quería venir a ver la función de las tres de la tarde, en que se pasaba a la prensa extranjera, en el salón chico del Palacio de Festivales, en el salón ese de abajo. Silvia no quiso ir. No sé en qué grado le habían hecho mella las opiniones de la gente de UNINCI, no sé. Pero yo tenía la seguridad, si alguna vez he tenido seguridad en algo, que llevaba yo una película, para usar un término muy mío, que era «un cañón», que no podía pasar inadvertida. Y así fue. Me fui con los señores estos de la prensa extranjera, y hubo gente, inclusive algún corresponsal, que al encender un cigarrillo, no perdiendo la vista de la pantalla, se quemó ligeramente un dedo, y que cuando la película se terminó salieron corriendo los de la..., los corresponsales extranjeros y dijeron: «Esto es una bomba. ¿Cómo se pudo haber hecho en España?» O «¿qué clase de autoridades hay allá? ¿Quién es Franco?» Y «¡esto es algo increíble! ¡Esto es lo mejor que haya hecho Buñuel jamás!» Alguno comentó que era Goya. Goya puro, al fin. Regresé yo, y se lo dije a Silvia: «Mira, la acogida de la película es extraordinaria y la película se va a llevar la Palma de Oro.» Bueno. Regresé otra vez a la función de las seis de la tarde. Y entonces, ya en el Palacio de Festivales, la gente no cabía, estaba sentada hasta en los pasillos. Pasó a las tres; luego,

a las seis. Y en cuanto apareció el nombre de Buñuel, fue una ovación cerrada increíble. Y tres o cuatro veces, durante la proyección de la película, eran unas ovaciones y unos gritos increíbles. Así es que en la función de la noche fue realmente apoteósica la ovación. Después nos fuimos a cenar a un restorán de por ahí—no recuerdo ahorita—, de algún hotel. Y entonces Domingo González dijo: «Bueno, es que esta película..., ahora ya, después de esto, te puedo decir que es posible que te tenga el Premio de la Crítica, porque... pues ahí tiene amigos Buñuel», etcétera, etcétera. Lo mandé al carajo, con todas las palabras. Entonces ya no me hicieron gracia sus bromas. Le dije: «Si en este Festival son honestos, esta película debe *robar,* porque es muy superior a lo que yo he visto. Y a la película que dicen que es la gran favorita, a la que ya le han concedido la Palma de Oro, que es *Una larga ausencia,* pues para mí es una birria.» Al día siguiente aparecieron en todos los periódicos letreros como éste: «*Viridiana,* una bomba.» «Los miembros del Jurado están reunidos desde la mañana porque *Viridiana* ha venido a cambiar totalmente el orden de los premios.» Para esto, desde el día quince que llegué, Silvia me había dicho tres o cuatro veces, hasta que ya me aburría materialmente, que yo le hiciera publicidad a *Viridiana.* Cuando yo pregunté lo que valía una página de uno de los cinco periódicos que se publican ahí, me di cuenta de que me tenía que gastar veinte o treinta mil dólares en publicidad, que además no conocía nada, le contesté: «¡Si yo no vengo por un premio de publicidad! Vengo por un premio de una película. Yo no hago publicidad.» Finalmente, había una gran expectación, y desde la mañana me comenzaron a ir a ver gentes a comprarme *Viridiana.* Y yo pedía unos precios estratosféricos, y los precios me los comenzaban a pagar. Para no hacerle a usted el cuento largo, a las tres de la tarde, que estábamos comiendo, casi tiraban la puerta los fotógrafos y comenzó todo el mundo a gritar: «¡*Viridiana,* Palma de Oro!» Lo que yo sentí es inexplicable. Pero lo que debo decir a usted, señor Aub, que tenía yo una gran alegría y una gran satisfacción. No era ninguna sorpresa, nunca fue sorpresa para mí, jamás. Para la demás gente, sí. Le hablé a Buñuel. Comencé a tomar mucho champagne. Le hablé a Buñuel, que estaba en París, para darle la noticia. Y me dijo por teléfono: «Usted lo que tiene es que está borracho.» Dije: «Sí, estoy borracho, pero la película se ha ganado la Palma de Oro.» El extinto Pedro Armendáriz fue jurado. Fue jurado. Se acercó a darme un abrazo y me dijo: «Quiero que sepas que yo voté en contra de *Viridiana.* Pero que después he reconocido que es una película extraordinaria.» En la entrega de los premios me llevé una gran decepción, posiblemente me salió lo mexicano, me

irritó mucho que un español subiera a recibir el premio, que le tocaran el Himno Nacional a la bandera española y no a la mexicana. Y que entonces sí se hiciera presente el director general de Cinematografía y el fresco de Domingo González. Pero eso se me pasó pronto cuando mencionaron el nombre de Buñuel, y fue una ovación como de unos siete u ocho minutos, que no se me olvidará nunca. La gente, algunas gentes, lloraban. Silvia, creo que debe de haber sido el momento más feliz de ella, porque nunca le habían tomado tantas fotografías, etcétera. En fin, ha sido un momento imborrable, nunca se me olvidará. Regresamos a París, y el *Osservatore Romano,* el enviado del *Osservatore Romano,* que era un pobre cretino, un tarado, dijo que la película era blasfema, antirreligiosa y una bola de pendejadas dignas de un puto. Inmediatamente la película había aparecido, en España, en todos los periódicos: «España, Palma de Oro.» Pero cuando el *Osservatore Romano,* cuando el periodicucho ése dijo aquello, se calló totalmente la prensa española. Y Domingo González se presentó conmigo para decirme que la situación era muy difícil en España, que no se podía sacar la película. Yo tenía la impresión de que se la quería robar. Este es otro gesto que quiero platicarle a usted del señor Buñuel. El señor Buñuel había defendido a capa y espada, siempre, a Domingo González, cuando yo hablaba de él. Nos juntamos en el hotel, no sé si fue en el hotel de l'Aiglon o en el Raphaël, donde yo vivía. No lo recuerdo. Pero sí recuerdo que le dijo don Luis a Domingo: «Si tú firmaste, te jodes. Y si te tienes que ir a la cárcel, te vas a la cárcel. Pero respeta lo que firmas y sé hombre.» Le hizo un carajo de caso Domingo González y se llevó la película. Y fue y la vendió a Suiza. Esa es otra historia larga. Regresé yo, es decir, yo soy una persona que a veces me interesa el dinero y a veces no me interesa, o el dinero tiene un interés muy relativo para mí. Yo creo que en el fondo no lo debo tener, porque si lo tuviera, tendría mucho dinero. [...] Regresé a México y le pregunté a don Luis: «¿Qué quiere usted hacer?» Me dijo: «Pues quiero hacer *El ángel,* quiero hacer *Los náufragos de la calle de la Providencia.*» «Pues hágalos.» Dice: «Bueno, pero es que en esta película de *Los náufragos de la calle de la Providencia...*» (Ya para eso había una gran relación entre don Luis y yo; había un sentimiento de mi parte hacia él ya no tan sólo de respeto, sino de cariño, de mucho cariño. Es decir, ya desde entonces era la persona que más contaba en mí, sobre todo en cine. O, mejor dicho, contaba definitivamente.) Dice: «Oiga, Gustavo, pero es que en *Los náufragos de la calle de la Providencia* no hay papel para Silvia, y si lo hay, pues será un papel pequeño. Muy pequeño.» «Eso ¿qué importa? Usted hágala.» Recuerdo también que tuve un disgusto

muy fuerte con Silvia por esa película. Pero que me afectó tanto como si usted ahorita fuma un cigarro y lo deja de fumar. No era una cosa que me afectara. Cuando yo tomo una decisión, pues es posible que me lamente por un rato, pero no me dura mucho tiempo la lamentación. Se me olvida fácilmente. Entonces se hizo la película. Silvia trabajó en la película. Por cierto, con profesionalismo. Y creo que es una de las películas soberbias de don Luis Buñuel. Creo que es la mejor, no sé. Yo no estoy capacitado para juzgar la obra de él. Pero me parece algo increíble la película. Llevé la película a Cannes, y me convencí de que en Cannes son unos rateros. Que habían cambiado. Cometieron la primera injusticia cuando habían dado la Palma de Oro a *Viridiana* «ex aequo» con la película de Colpi. Es un Festival mercantilista, mugroso, que no sirve para nada. Desde luego, cualquier película que yo hiciera con el señor Buñuel, no la vuelvo a llevar a Cannes. Llevé *El ángel exterminador,* una película soberbia, muy por encima de todas. Y comiendo un día con uno de los críticos del señor Buñuel, un francés, no sé si usted lo recordará...

—No los conozco a todos.

—Bueno, pues uno de ellos. Uno que está casado con una actriz francesa. No sé, no recuerdo el nombre. Me dijo que no le habían dado el premio a *El ángel exterminador* porque el año anterior se lo había llevado *Viridiana,* que también era de Buñuel, cosa que después don Luis me confirmó. Le dieron el premio en ese entonces a una película que se llamó *El pagador de promesas.* Una de las más malas películas, más falsas que haya yo visto en mi vida. Luego, después pasaron muchas cosas que me permitieron conocer más a don Luis, y llegué a esta conclusión: pienso que el señor Buñuel hace el cine más honesto que yo haya visto. No me gusta comparar, no lo comparo con nadie. Pienso que don Luis es el mejor director del mundo, con mucho. Hay una gran diferencia. Una gran diferencia con cualquier otro director. Es honesto consigo mismo. Es honesto con sus principios. Es humano, intensamente humano. Tendrá algunos defectos; no me interesan. A mí particularmente no me interesan los defectos que tenga él. Yo lo quiero como es. Es un amigo que respeto, que quiero mucho, y me río mucho con él. Se me salen las lágrimas de risa. Tiene el humor más maravilloso que he conocido. Si él hiciera las primeras impresiones, es decir, cuando consigue por primera vez una escena, si la llevara a la práctica, me imagino que la película que se produciría entonces no alcanza efectivamente la imaginación de un hombre a precisarla. Tiene tal humor, lo hace a uno reír tanto, plantea unas situaciones tan increíbles, tan chuscas, tan especiales... Porque siendo don Luis tímido, yo tengo la impresión de que es tímido, tiene un mundo

interior maravilloso. Yo le preguntaba: «Bueno, y usted ¿cómo sabe de esto y de esto, y de esto y de esto, si no lo hace?—refiriéndonos a las mujeres—. Yo sí lo hago, pero usted no lo hace. Entonces, ¿cómo puede usted saber de estas cosas?» Entonces me decía: «Porque además de que leo y consulto, tengo imaginación, pienso, me concentro.»

—Háble me usted un poco de *Simón*.

—*Simón del Desierto* fue una película que contó con todas las carencias como para ser una pésima película. Se puede decir que en *Simón* don Luis filmó, por horas, once días máximo. Creo que menos. No sé si fueron nueve u once. Se localizó muy mal el lugar donde estaba Simón, donde se iba a filmar *Simón*: en la ruta de los ciclones. Pésima la localización. De tal forma que a las diez de la mañana teníamos un tiempo, y a las once otro, y a las doce otro. Muchas escenas que usted ve de *Simón* de noche están tomadas a las doce del día. Si don Luis hubiese contado con los suficientes recursos, creo que hubiera hecho una maravillosa película. No obstante, creo que *Simón* es una extraordinaria película. No he perdido dinero con *Simón*. En realidad, no he perdido dinero. [...] Porque, le repito a usted, hay algo que me ha dado Buñuel que es muy apreciado para mí, que es prestigio. Creo que un productor de cine tiene diferentes miras, hay productores a los que les interesa el dinero, hay productores a los que les interesa el prestigio. Pero tampoco le puedo a usted decir que yo me he ligado a Buñuel tan estrechamente buscando como punto primordial el prestigio. No, ha habido una admiración, le tengo mucho respeto. Se lo he repetido muchas veces. Ya parece manía. Una de las cosas que como mexicano me fastidia es que México, disfrutando de la presencia de Buñuel, el Gobierno de la República le haya pasado de noche, no se ha percatado de quién es Buñuel siquiera. Y eso es tanto más lamentable si se toma en cuenta que el político mexicano generalmente tiene sensibilidad. Para mí, Buñuel debería estar subsidiado. Las películas de Buñuel deberían ser hechas por el Gobierno. Yo estoy seguro de que Buñuel le daría un enorme prestigio a México a través de ese cine que lo consideran muchas gentes antisocial. Por ejemplo, se puede decir que muchísimas personas que yo he conocido no habían oído hablar de Suecia sino hasta que vieron el cine de Bergman. Según estoy enterado, la obra de Bergman está subsidiada por el Gobierno sueco. México tiene la fortuna, mire usted qué contraste, tiene los peores directores del mundo y al mismo tiempo tiene el mejor. Pero es con los peores directores con los que hace cine, y con el mejor, pues no.

—Pues, ahora, Buñuel dice que él no quiere hacer cine más que en México.

—Pues mire usted, ésa siempre ha sido la intención de don Luis, hacer cine en México, siempre. Si don Luis ha tenido que salir de México ha sido más que nada por razones económicas. De ninguna forma ha sido por otras. Yo pienso que él es un auténtico mexicano en la medida en que..., pues ¿cómo se lo explicaré yo a usted? Es un mexicano de enorme talento que..., para utilizar la palabra de él, las formas de expresión de él, lo que pasa con Buñuel es que le tienen tirria. Entonces, nosotros, los mexicanos, estamos llenos de complejos. Yo creo que el mexicano tiene un problema de raza. Yo he estado en España, adoro a España. Pero veo que el español es muy complicado en muchas cosas. Lo político, los abrazos y esas cosas las hemos sacado también de los españoles. Así que el mexicano está jodido. En la medida que es una mezcla de español con indio. Peor mezcla no podía haber. Es una opinión muy personal.

—No, no es personal. Pero no hay que preocuparse demasiado...

—Yo no me preocupo.

—No hay que preocuparse nada, y, además, Buñuel tampoco se preocupa. Y yo, que en el teatro podría decir lo mismo, y en la novela, pues tampoco me preocupa. No tiene nada que ver. Si es bueno, pues ya saldrá. Y usted, como ha dicho muy bien, es un excelente vendedor y... para que...

—Eso es lo que dice don Luis. A don Luis hay dos frases mías que le llaman la atención. Una es que yo le he dicho que el poder es para abusar de él, ¡carajo!, y así es en todas partes del mundo. Y otra que a él le llama la atención es cuando yo digo: «Yo podré ser un pendejo, un sinvergüenza, un bandido, pero soy un excelente vendedor.» Con eso se muere de risa él.

—Habló usted antes de los defectos de Luis. A su juicio, ¿cuáles son?

—¿Yo hablé de los defectos?

—Sí, sí. Como todo el mundo, él también tiene sus defectos. ¿Cuáles son, a su juicio?

—Le dije a usted que pasaban inadvertidos para mí.

—Sí, por eso digo.

—No sé. Además, tiene tanto talento, que cualquier defecto que tuviera se le perdona.

—Bueno, eso está bien.

—Y que la gente se joda. Eso, ¿no?

—Que se fastidie.

—Que se joda y que se fastidie. ¡Imagínese usted si con ese talento no se van a tener defectos! Mire usted, don Luis es un hombre que no ha claudicado a lo largo de su vida, por ejemplo, en cine. Ahora, nada menos que ahora, yo pienso que es el mejor

momento económico de don Luis. Yo pienso que él podría cobrar medio millón, un millón de dólares por película. Pero no sabe lo que es administrarse. Por ejemplo, no le gusta dirigir *vedettes,* pero yo pienso que podría dirigir a Liz Taylor o a Richard Burton, a gente así, pues a mí me consta, porque me lo han dicho, que ellos trabajarían con don Luis a la carrera, y aquí, en México. Se ha dicho por ahí, no sé quién carajos dijo o no sé quién me lo comentaba, creo que el propio don Luis, que don Luis es un avaro. No es cierto.

—Ha corrido mucho la voz.

—Pues ha corrido la voz entre los cabrones, ¿verdad? Como podía también correr de que es maricón.

—También ha corrido, no se preocupe.

—No, no, no. Don Luis no es avaro. Es muy especial en su forma de ser. Por ejemplo, si una cosa le interesa mucho, él paga el precio que le pidan. Y no se preocupa por el sueldo, o por lo que cueste. Pero lo que no acepta de ninguna manera es que, a sabiendas, le tomen el pelo. Por ejemplo, cuando vamos a un restaurante y ve que el vino *beaujolais* lo venden aquí en ciento ochenta y cinco pesos, protesta y grita. Y dice: «Aunque tuviera yo un millón de dólares, no lo pagaba.» Auténtico. Pero a lo mejor luego le gusta un cacharro que vale diez pesos y paga trescientos. Ahora, también hay otra cosa que yo veo: a lo que unas gentes llaman avaricia, yo llamaría superficialidad por parte de ellos. Creo que una de las cosas que ha logrado don Luis es hacer a un lado el valor que tienen las cosas materiales para otras personas. Por ejemplo, hay un gesto muy significativo que me llamó mucho la atención. Y que me dolió mucho. Me dolió que lo hiciera. Yo sé que él ha sido pistolero, digo pistolero en el sentido de coleccionismo, ¿no? El coleccionaba pistolas. Entonces, un día fue y las vendió todas. Las regaló. Las vendió en veinticinco mil pesos, creo. Y no me enteró de ello. No me enteró de que las iba a vender, porque yo se las hubiera comprado. En la cantidad que fuere, veinticinco mil o doscientos mil, me importaba un carajo. Pero no me lo dijo. Porque sabía que si yo se las compro, después se las vuelvo a regalar. Entonces hablamos muchas veces sobre esas famosas pistolas, y le dije que por qué las había vendido. Y me dijo que porque no quería tener nada material apegado a él o que él se apegara a eso. Y es cierto que era lo único que le entretenía, además de pensar sus cosas en la forma en que lo piensa, sentándose solo a pensar, comiendo jitomates en la mañana. Yo sé que lo entretenían mucho sus pistolas, limpiarlas, verlas inclusive. Entonces, me enterneció mucho que las vendiera. Es muy difícil poder definir o juzgar a una persona. Se dice también que es egoísta. Que es egoísta

porque piensa en él. ¡Carajo!, ¿y quién no piensa en sí mismo, pues? Si él pensara estrictamente en él, en él, en él, pues habría hecho las cosas, creo yo, en diferente forma. Le repito a usted las comparaciones. Yo pienso que lo que pasa es que Buñuel es un hombre, pues, fuera de serie, ¿no? No es un hombre común y corriente. No es el común denominador. Esa es mi idea. Para completar el pensamiento, si vamos a hablar de egoísmo, yo soy más egoísta que Buñuel, infinitamente más egoísta. ¿Cuál es la diversión de Buñuel, además de charlar con los amigos? ¿Tomarse una copa? ¿Dos? Su «buñuelone» famoso, un picón. Y reírse, comentar, ser agradable. Pero yo nunca he conocido que Buñuel le pida un favor a alguien. Por lo menos a mí jamás me ha pedido un favor... Hoy por hoy, es indiscutible que Buñuel es una gloria mundial y en particular española. Porque, por muy mexicano que sea, siempre será más español. Conserva el acento, conserva muchas cosas. Entonces, algo que a mí también me parece estúpido es cómo a Buñuel se le prohíbe filmar en España... A mí lo que más me gusta de don Luis, interesándome todo, gustándome todo, lo que más me llama la atención es ese maravilloso humor que tiene. Dice las peores perradas del mundo, y uno se ríe.

—Aunque no se ría uno de todas las cosas que dice Buñuel, el humor está en él en primer lugar, siempre.

—Claro. Claro. Y así lo he captado yo, afortunadamente. El humor de don Luis está por encima de todo. Además, en el trato particular... ¿Usted hace cuántos años que lo conoce?

—Digamos treinta y cinco años. No, no, cuarenta y cinco.

—Cuarenta y cinco. Entonces usted sabrá mejor que yo que lo que priva en Buñuel, sobre todo, es su humor. Su gran humor. Don Luis dice que está vacío ahorita. Yo pienso que nunca antes ha disfrutado de la plenitud que tiene ahora. No está vacío. Creo que está lleno de inquietud. Buñuel, para mí, es el director más joven del mundo.

—Cuando dice: «Yo estoy vacío», quiere decir: «No tengo una película determinada en la mente, no sé qué película voy a hacer; estoy dudando entre ésta, ésta, la de más allá; pero no surge la que yo quisiera...»

—Ah, bueno, está dudando. Pero Buñuel se ha pasado la vida dudando. Tiene siempre tres o cuatro o cinco películas que hacer.

—No le quedan muchas en la cabeza de las que él quería hacer hace cuarenta años, justamente hace cuarenta años. De aquéllas no queda más que *El monje,* y ya no le gusta. Pero es difícil imaginar un Buñuel sin hacer cine, sin pensar en el cine.

—Es imposible.

DOCTOR MÉNDEZ

Cuenta el doctor Méndez:

Estaba pasando unos días en Madrid cuando se enteró de que el ministro de Información negaba tenazmente la autorización para que Buñuel realizara en España *Tristana*. El doctor Méndez había conocido al ministro en México, donde lo acogió por indicación del doctor Ignacio Chávez. Lo atendió durante la celebración de un congreso y se hicieron amigos. El primer resultado de esta amistad es que Rafael Méndez, ex subsecretario de Hacienda del Gobierno de la República española, colaborador íntimo, a más no poder, del doctor Negrín, hombre que había dispuesto—¡santo horror!—de millones y millones durante la guerra, pudiera regresar, aunque fuese de paso, a España. El asunto se trató en Consejo de Ministros, lo trató el propio Fraga con el general Franco, y Rafael Méndez pudo entrar y salir sin inconvenientes de España. El doctor Méndez es un sabio.

—¿Qué interés tiene usted en Buñuel?—le preguntó Fraga al doctor.

Méndez le contó su amistad con Buñuel, en la Residencia, a pesar de la importante diferencia de edad. Fraga se quedó estupefacto. No podía creer que la amistad, los recuerdos de juventud pudieran llegar a estos extremos.

—Nada más por eso le voy a dar la autorización.

Llamó entonces a Buñuel. Quiso éste testigos, y precisamente al doctor Barros, su amigo. No lo consintieron, pero sí que estuviera presente el director de Cinematografía.

—¿Qué tiene usted que decir?

—Yo, nada. Quiero filmar *Tristana*. La comisión de censura aprobó el guión.

—Sí, sí. También había aprobado el de *Viridiana*, y ya ve lo que pasó.

—Ustedes la vieron. [Quería decir que la habían visto antes de enviarla a Cannes.]

—Sí, sí.

—Yo improviso bastante en el *set*.

—Ya, ya.

Un silencio.

—Bueno. Le darán el cartón de rodaje. A ver cómo nos va.

—Muchas gracias.

Y les fue bien. A quien le fue mal fue a Fraga, porque no vio cómo le fue bien a Sánchez Bella.

—Me cayó bien el tipo—dice el doctor Méndez—. Dentro de esas dos caras que tienen estos liberales del régimen. No se puede uno fiar nunca de ellos.

FERNANDO REY

[...]

—Entonces, un día le pregunté a Luis si el onirismo de Tristana, ¿verdad?, este sueño, esta obsesión que va en la cabeza de don Lope como el badajo de una campana, si formaba parte de alguno de sus recuerdos o vivencias relacionadas con el poema que le había dedicado Federico, que se llamaba: *Dedicado a la cabeza de Luis Buñuel.* Luis me dijo que no. El poema dice: *Dedicado a la cabeza de Luis Buñuel. En gros plain.* Y se llama *Ribereñas (con acompañamiento de campanas).* Por eso se lo pregunté. Y el poema es muy onomatopéyico:

Dicen que tienes cara
(balalín)
de luna llena.
(balalán.)
Cuántas campanas ¿oyes?
(balalín.)
No me dejan.
(¡balalán!)
Pero tus ojos... ¡Ah!
(balalín)
... perdona, tus ojeras...
(balalán)
y esa risa de oro
(balalín)
y esa... no puedo, esa...
(balalán.)

Su duro miriñaque
las campanas golpean.

¡Oh tu encanto secreto!..., tu...
(balalín,
lín
lín
lín...)

Dispensa.

—¿Y tu estancia en Cadaqués, tus conversaciones con Dalí sobre *Tristana*?

—Dalí había visto la película en París y le había gustado mucho. Su primer comentario respecto a la película, cuando le preguntaron unos periodistas qué le había parecido *Tristana,* fue decir: «Se ve que a Buñuel le gusta mucho España.» Fue una manera de salirse por la tangente. Pero después, ya en Cadaqués, más en confianza conmigo, me dijo que la película le había gustado mucho. Insistió en que la película demostraba una vez más que Buñuel era un hombre al que le gustaba mucho su país, que le gustaba mucho España, que era muy español y que amaba mucho a Toledo. Y me comentaba que le había impresionado mucho la escena del chocolate. Como Dalí es un hombre «espirituoso», como diría un italiano, pues le saca mucha punta a todas las cosas, y dijo que, desde aquel momento, él todas las tardes tomaba chocolate con sus amigos. Pero lo que a él le había impresionado más—a mí me lo pareció—es la cojera de Tristana. A propósito de la cojera de Tristana sacó a relucir una serie de invenciones, porque ya sabemos cómo hace las cosas Dalí, que inventa, inventa todo, y me explicó una teoría muy graciosa a propósito de los cojos. Me dijo que le gustaba mucho que Tristana fuera coja porque siempre una mujer con una pierna es mucho mejor que una mujer con dos, y que a ser posible sería mejor que una mujer de una sola pierna tuviera además en el pie sólo tres dedos. Decía que así no había más que chupar tres dedos en vez de tener que chupar cinco. Y entonces se extendió sobre una teoría de los cojos muy divertida, según la cual los cojos son muy importantes en la marcha del mundo. Dijo, por ejemplo, que el incendio del teatro Novedades había costado muchos muertos porque a un cojo se le cruzó la muleta en la puerta cuando salía el público aterrorizado, y eso costó muchas víctimas. Después dijo que los cojos tienen una gran influencia sobre un núcleo de gentes en un momento determinado, hasta el punto de que él, cuando hace una exposición, por ejemplo en Nueva York, les encarga a sus secretarios que busquen muchos cojos por la ciudad de Nueva York, hasta doce o catorce, y los mezclen entre los invitados, porque dice que estos cojos, moviéndose entre la gente, producen una especial agitación entre los

visitantes y animan mucho los cócteles, haciendo que las copas se derramen y creando un ambiente y una psicología de excitación que producen al final una gran venta de cuadros.

—¿Y cuál es tu impresión referente a Gala?

—Gala es una mujer que sólo recientemente he tenido ocasión de conocer. Me produce una cierta inquietud su presencia, y, no sé, he sentido una especie de incomodidad, no sé si podríamos decir que como una especie de complejo de inferioridad. Mejor dejarlo así.

—Bueno. Has hecho dos películas con Luis. ¿Qué diferencia has notado entre una y otra, debido al efecto del tiempo sobre Luis como director, y qué opinas de su manera de dirigir actores?

—Bueno, tengo que empezar diciendo que yo no entendía nada a Luis Buñuel antes de conocerlo. Había visto casi todas las películas que él había hecho antes de *Viridiana,* y alguna de ellas me había producido hasta odio como espectador. He llegado a salirme del cine viendo una de las películas de Luis Buñuel.

—¿Cuál?

—*El,* concretamente. Me aburría, me parecía que era como una broma, me daba la impresión de que me estaban tomando el pelo. Es decir, no estaba en absoluto identificado para nada con Buñuel, aunque sí me había impresionado mucho *Un perro andaluz* y *La edad de oro.* Muchísimo. Pero Luis argumentista, a mí no me gustaba. Me gustó después, en *Los olvidados,* que pertenece a esa época, pero que yo no había visto entonces. *El* fue una película que luego he comprendido mejor, pero que entonces me sacó del cine. Más tarde, en México, un grupo de amigos comunes me habían presentado a Luis Buñuel. La cosa cambió en cuanto yo traté a Luis personalmente. Físicamente produce no sé, una reacción en cadena con respecto al interlocutor, por lo menos en mí, que va creciendo en admiración y amor hacia este personaje, y en curiosidad. Es muy posible que esto me haya ocurrido precisamente porque yo sea una persona muy alejada de lo que es él, y quizá porque he visto en Buñuel lo que yo hubiera querido ser, por lo menos en lo que a las manifestaciones personales se refiere. A través del rodaje de *Viridiana,* película en la que me honró eligiéndome para aquel papel, empecé a amar entrañablemente a Luis Buñuel. Y ya llegando a la parte profesional, como director, debo decirte que es un director que, sin decir demasiadas cosas a los actores, es como una gran lección cada vez que hace una indicación o una corrección, con una particularidad que no sé si le ocurrirá a los demás actores, pero que a mí sí me ocurre con él, y es que, sin embargo, me encuentro siempre muy incómodo interpretando en sus películas. Esto puede sonar raro porque parece ser que el personaje

que yo hice en *Viridiana* y el personaje que acabo de interpretar en *Tristana* son una gran creación de Buñuel y están absolutamente conseguidos como caracteres. Sin embargo, he llegado a todo esto a través de una gran incomodidad delante de la cámara haciendo esos personajes. Esta incomodidad no sé de dónde puede venir, porque yo le entiendo a él muy bien, y creo que existe entre los dos una gran comunicación. Yo puedo llegar casi a adivinar mucho de su pensamiento, puedo a veces permitirme el lujo de colaborar en esos pequeños elementos utilitarios que utiliza en las interpretaciones y en los movimientos de los personajes, hacerle sugerencias, decirle: «¿No te parece que en este momento podría tocar este cenicero?» Y él casi siempre ha estado de acuerdo conmigo en las cosas que le he propuesto hacer, no para mejorar, sino para adornar en un momento determinado la interpretación. Pues bien, a pesar de todo esto, siempre he sentido como una especie de incomodidad física y de movimientos delante de la cámara cuando Luis la emplaza, me indica los movimientos a hacer y me dice poco más o menos de lo que se trata. Casi nunca hay que explicar demasiado, porque se trata en realidad de decir el diálogo, y la situación se comprende naturalmente si uno ha leído con anterioridad el guión. Pero hay algo en la posición de su cámara, hay algo en el movimiento del personaje delante de la cámara, que a mí me produce siempre una incomodidad, una especie de dificultad, una especie de oscilación en mi mecanismo. Quizá esto es lo que haya producido en mis interpretaciones en las películas de Buñuel esa especie de espontaneidad, de pureza, de verdad... Es posible que a través de esto...

—De esa distancia, diríamos...

—De esa distancia, sí, quizá él produzca una reacción contraria y suprima en el actor lo que él pueda llevar de mecánico o de cabotín. Y quizá esta especie de incomodidad produzca una pequeña torpeza, y esta pequeña torpeza traiga consigo una verdadera, fresca y espontánea manifestación del personaje o del actor en ese momento. Hay una cosa curiosa que la he dicho quizá alguna otra vez y que ocurre en las películas con Luis. Uno, al llegar al *set,* después de haber estudiado la escena y tener una idea del personaje y de cómo uno va a hacerlo o de cómo el director quiere que se haga y se le ponga de pie, como se dice en el argot del teatro, uno se identifica más o menos con el decorado en donde va uno a trabajar, con las sillas, con las mesas, con los pequeños elementos de *atrezzo* que figuran en la escena. Entonces, a medida que uno va adquiriendo experiencia, puede llegar a figurarse cómo se va a ver aquello en la pantalla. Es decir, al día siguiente, eso que se llama «ver proyección» y que en un noventa

por ciento de los casos a mí no me gusta, sé exactamente de antemano cómo va a ser. Bien. Pues con Luis ocurre una cosa extraordinaria y hasta cierto punto mágica, y es que uno ha hecho aquella escena que a lo mejor es una simple mirada hacia la derecha donde se supone que hay un personaje hacia el que hay que mirar, y aquello, después, visto en la pantalla, interpretado por uno mismo, está lleno de sorpresas: se descubre el decorado, que uno no había visto debidamente; se descubren pequeñas cosas que durante el trabajo no habías notado; aquella mirada que uno creía que era simple mirada de reacción, pues tiene algo mágico, algo que uno no había puesto de sí mismo, y que es la huella que él pone. A mí me parece que es una de sus principales virtudes, no sé si a eso se le llamaría compulsión o... no sé cómo se le podría llamar. Pero, eso sí, existe. Uno hace más cosas o aparecen más cosas de las que ha hecho, y aparecen de una manera mágica, de una manera inesperada, con un trasfondo que uno no había presentido a pesar de eso que decía antes. Si yo tengo que hacer una escena aquí, inmediatamente veo dónde están las cosas, y si tengo que ir a aquel rincón, veo que se verá siempre el fondo de aquel cuadro. Bueno, pues todo esto, trabajando con Luis, uno lo descubre realmente en la pantalla, después.

—Cuando has trabajado con Luis, ¿no has sentido alguna vez la posibilidad de una transmisión del pensamiento?

—Hasta cierto punto, tiene que haber ocurrido algo así, porque, si no, no es posible que yo haya podido hacer algunas de las cosas que he hecho con Luis, incluso estos dos personajes en los que yo, por primera vez, he sido capaz como espectador de sentirme un poco desdoblado. A mí no me gusta ver nunca ninguna de las películas que he hecho, pero en las películas de Buñuel he sido capaz de estar en la butaca viéndome a mí mismo como si fuera otra persona.

—Ya sabes que Luis durante su juventud, es decir de los veinte a los treinta y cinco años, una de sus ocupaciones predilectas era hipnotizar a la gente.

—Sí, pero además una cosa también curiosa: Luis procura a veces quedarse corto, a veces le noto que tiene cierto miedo a llegar a determinadas situaciones límite a las que sin embargo él llega, llega impensadamente. Pero tiene miedo a pasarse, siempre está con el temor de que las cosas vayan un poco demasiado lejos, y trata de tener una cierta prudencia, cosa curiosa que el espectador quizá no suponga.

—Ese miedo de llegar al extremo, ¿no es simplemente miedo al melodrama?

—Sí, puede ser miedo al melodrama. Y nosotros, los actores,

quizá queremos aportar demasiadas cosas, y entonces es posible que ésta sea la razón de esta especie de limitación que él nos impone en algunos momentos, en determinadas acciones, reacciones, movimientos, etcétera. Es posible. Me parece que ésta puede ser la explicación. Sí, hay una cierta contradicción en Luis y hay dos corrientes clarísimas en su, digamos, en su signo ascendente, ¿no?, en astrología, y una es la timidez. Es una persona tímida.

—¿Y por qué? ¿Porque es tímido de por sí o porque la vida lo ha hecho tímido?

—No sabría. Pero creo que es porque es tímido de por sí. Yo conozco a la familia Buñuel, y sus hijos son tímidos también, son terriblemente tímidos. Su hermana Conchita, por la que siento una profunda admiración y creo que es el Buñuel más claro y más inteligente de la rama femenina, por no decir de todas las ramas, es terriblemente tímida.

—En cambio, Margarita es extraordinariamente extrovertida.

—Sí, es más extrovertida, llena de vida. Pero, en fin, aunque esto no quiere decir nada, como norma general de la familia a mí me da la impresión de que los Buñuel son esencialmente tímidos. El problema es que yo no puedo hacer un análisis de un personaje al que amo y admiro y que, además, es lo que a mí me hubiera gustado ser. A mí me hubiera gustado ser Luis Buñuel... Pero por ejemplo, técnicamente ocurren cosas curiosas: Luis está absolutamente convencido de que él no conoce la técnica cinematográfica. No creo que sea una postura, creo que sinceramente lo siente.

—No, no es verdad.

—Pues a mí me da la impresión de que sí. Porque, por ejemplo, durante el rodaje de *Tristana,* concretamente los dos o tres primeros rollos, los realizó con una cierta torpeza reconocida por él mismo, y cuando los vio en proyección confesaba—claro que esto forma parte de la obra de un perfeccionista, porque en el fondo creo que Luis es un perfeccionista—que los hubiera querido repetir porque técnicamente aquello estaba mal explicado, torpemente explicado. Y hasta cierto punto probablemente tuviera razón. Pero, sin embargo, él consigue como director una de las cosas que a mí me parecen más difíciles, el ritmo. Hay que tener en cuenta que en las películas de Luis no existe música de fondo, un invento casi nefasto, ¿verdad? Entonces, las películas de Luis, secuencia tras secuencia, son equilibrio en el alambre, sin red. Y su virtud principal como director, o por lo menos una de sus principales virtudes, es esa especie de habilidad, de instinto que tiene para mantener el ritmo de todas las secuencias de la película, una a una. En las escenas, más que del ensayo,

digamos, él se preocupa de las actuaciones de cada uno de los personajes que intervienen, de los movimientos que los personajes hacen delante de la cámara y del movimiento que hace la cámara, que nunca es ampuloso ni enfático ni demasiado moderno, sino que es de una enorme simplicidad para mantener ese ritmo de la película. Y después, otra de las cosas que he visto que a él le preocupan mucho, y que lleva con extraordinaria habilidad, son las medidas, las medidas de los personajes delante del objetivo, por dónde están cortados según el lente que se está utilizando y por dónde van a estar cortados en el lente siguiente que se va a utilizar o en el encuadre siguiente de la cámara, como continuidad del plano anterior. A mí me parece que esta especie de pintura, de dibujo que él hace es francamente extraordinario y de muy difícil imitación, además.

—En eso estoy totalmente de acuerdo, pero eso se debe precisamente a la enorme experiencia de Luis como montador y como aficionado a la pintura, aunque esto último no lo parezca tanto y no quiera tener cuadros en su casa, y aunque los pocos que tiene no quisiera tenerlos.

—Sí, Luis efectivamente puede estar delante de un cuadro horas y horas contemplándolo y casi acariciándolo. Cuando nosotros rodábamos *Viridiana* me mostraba el cuadro de la *Cena,* y estuvo casi media hora enseñándomelo. Lo miraba con amor, con cariño, casi lo acariciaba. Se ve que sí, que la pintura ha tenido una gran influencia en él. Pero en cuanto a lo del montaje, no lo creo tanto, porque las películas de Luis, aun siendo él un gran montador, están rodadas de tal manera que en el montaje no se pueden hacer demasiados cambios. Precisamente por eso, porque él las monta antes de filmarlas.

—Bueno, sí, ésta es una de las explicaciones, efectivamente, y puede formar parte de su habilidad en el ritmo y en la continuidad.

—Es una continuidad musical. Luis fue también aficionado a la música y tiene una formación musical que naturalmente la sordera le ha impedido desarrollar, pero si no es un compositor sinfónico, Luis es hombre que *compone* sus escenas antes de ir al *set*. Un día le dije: «Luis, esta tarde voy a un concierto»—creo que era el *Réquiem* de Bramhs, no me acuerdo—, y muy emocionado me dijo: «¡Ay, qué suerte! Quién pudiera oír, quien pudiera oír.» Me ha contado que él ha sido capaz de oír música, de oír música que no sonaba, dentro de él mismo puede producir un concierto y escucharlo. Música que no ha sido escrita y que él sueña esa música.

—Y que la recuerda también.

—Sí, la recuerda. Y luego hay una faceta curiosa de Luis, que

es su terrible preocupación por la dimensión de la película, porque la película no dure demasiado para que el público no se aburra, porque a Luis Buñuel lo que fundamentalmente le preocupa es que el público se entretenga.

—Bueno, eso tiene también una faceta económica. Y es que Luis ha sido productor de muchas películas que no quiere reconocer que ha filmado y que tuvo que hacer con poco dinero. Nunca pasa de hacer veinte pies de una escena porque sabe perfectamente que ahí hay que cortar para pasar a otra.

—Exacto.

—Y por eso lo adoran los productores, entre otras cosas.

—Es que él es un gran organizador. Luis sería el mejor jefe de producción del mundo. Tiene una capacidad de organización fabulosa para montar, para organizar una película desde el otro costado, desde el costado de la producción. Y, sin embargo, al margen de todo esto, en Luis Buñuel existe la figura de un gran poeta de enorme ternura. Yo lo he visto emocionarse en ciertos momentos como sólo un hombre tierno y con un gran costado humano puede hacerlo.

—Vamos a ver si recuerdas algún momento de ésos.

—Por ejemplo, cuando estaba haciendo la escena de *Tristana* en que salgo de la entrevista con el pintor, ¿recuerdas?, una entrevista fría en la que yo, manteniendo firme mi compostura, averiguo que Tristana está enferma, que tiene un tumor maligno, que quizá la pierna le tenga que ser amputada; y cuando decide el pintor que Tristana vuelva a mi casa, yo la acepto de una manera fría, como haciéndole un favor, pero al salir y cruzar la puerta hay un cambio brusco en mi personaje que yo sentí verdaderamente. Y cuando encuentro a Saturna, que me está esperando en la calle, yo soy ya otro personaje distinto, y casi con lágrimas en los ojos le digo: «La vamos a volver a tener en casa, Saturna, esta vez no se me escapará.» Esta reacción mía no se la esperaba Luis, y se emocionó. Se emocionó terriblemente. Y después he descubierto su ternura conversando sobre pequeñas cosas de la vida, sobre el mundo de los hombres y de los animales y de las plantas, pues Luis es siempre un hombre muy sensible y lleno de poesía. Y creo que el denominador común de todas sus películas es el del ser humano tratado con terrible injusticia por la Naturaleza y por las estructuras creadas a su alrededor. Esta preocupación por ese niño que ya llora al nacer, que luego las enfermedades lo acosan, que cuando es joven empiezan a crearse alrededor suyo todos los grandes problemas del sexo, de la religión, de la política, de las relaciones humanas, después la llegada de la madurez y luego la inevitable llegada de la vejez, que también es otro problema que creo le preocupa grandemente a Luis, sin llegar a ser el del temor

a la muerte. Entonces esta especie de tratamiento injusto de la Naturaleza con este ser inventado por la propia Naturaleza, creo que es, en fin, su motivo principal, su rondó musical.

—Tú has estado con él en Toledo durante dos meses. ¿Cuál es tu idea de la posición reciente de Luis frente a la religión?

—Pues no lo sé. Es una pregunta difícil para mí. A Luis en este aspecto no lo he descubierto bien. Me da la impresión de que es capaz de jugar con los elementos utilitarios que emplea la religión, pero que en el fondo de la cuestión, lo que podríamos llamar el dogma, su actitud es muy distinta.

—¿Ortodoxa?

—No lo sé. A él le molesta mucho, por ejemplo, que digan que sus películas son blasfemas.

—Pero sus primeras películas eran, en efecto, blasfemas.

—Vistas con la perspectiva actual, ya no lo son tanto.

—Desde luego. Pero no estamos hablando de las películas vistas hoy, sino de cómo las vio cuando las hacía, hasta *El ángel exterminador,* en que hay un cambio en Luis evidente, ¿no?

—Evidente, sí. Pero es que en Luis hay siempre anticipación. Luis es un hombre que, si vuelcan todas sus películas, saldrían a flote sus vivencias recurrentes extraídas de la infancia, de la niñez, es decir, es un hombre, hasta cierto punto, obsesionado ciertamente por una misma cosa y sordo para otras muchas. Pero, a pesar de todo, tiene también una cierta capacidad de anticipación y no de vuelta atrás. Por ejemplo, en *El ángel exterminador* hay una escena que no tiene nada que ver con la película, en la que de pronto hay allí unos personajes que los ametralla la Policía de México, unos personajes mexicanos ametrallados por esos policías. Esto ocurrió luego, diez años después, esa misma escena la vimos en los noticiarios. ¿Por qué aquella escena está en *El ángel exterminador*? Es una de las cosas que me he preguntado muchas veces. Entonces, desde el punto de vista de la religión puede ocurrir lo mismo. Luis tal vez se anticipó a esta especie de movimiento actual de la Iglesia, a muchos de los conceptos que han surgido después del Concilio Vaticano en el campo de la teología.

—Sí, eso está bien visto. Lo que pasa es que hay en todo ello una cierta carga de utopismo ingenuo en que hay anticipación y también nostalgia. Pero en lo que no estoy de acuerdo es en lo de que hay secuencias en las películas de Buñuel que no tienen relación con el resto. Nunca jamás, a mi manera de ver, dejan de decir algo en el contexto de la película.

—Bien, claro, eso forma parte de la labor creadora del artista. Pero, en realidad, en algunos momentos son *boutades,* chistes. Una vez le dije que en alguna de sus películas ponía chascarrillos

aragoneses, y él me dijo: «Hombre, ahora va a resultar que soy un director cómico.» Porque a mí, en general, las películas de Luis me producen risa. *La Vía Láctea* es quizá la película en la que más me he reído de todas las películas que he visto en mi vida. Y hay muchas cosas que no sé por qué están en la película, en realidad no sé por qué las pone.

—¿Cuáles por ejemplo?

—No sé, no podría recordar ahora detalles. Pero alguna vez se lo he preguntado a él mismo, y me ha dicho que tampoco lo sabe.

—No lo sabe, pero *corresponden* con la idea, con lo que él quiso decir y a veces no se atrevió o no pudo hacer y decir.

—Bien, puede que sea así, pero entonces esto entra en lo que yo decía antes sobre esa especie de anticipación que hay en él.

—Es que eso es exactamente el surrealismo.

—Sí, un monstruo que hay dentro y que hay que sacarlo de alguna manera, y él lo hace así, ¿verdad? Lo que no creo es que sea nunca un símbolo, a pesar de que siempre se dice que sus películas están llenas de símbolos. Estoy absolutamente en contra de esta idea.

—Estoy totalmente de acuerdo, porque precisamente el surrealismo, entre otras muchas cosas, y ahí sí como influjo del dadaísmo, es un movimiento totalmente antisimbolista. No, no hay simbolismo en las películas de Buñuel, pero sí hay hechos que en la gente producen reacciones que podrían confluir con el simbolismo.

—Sí, exacto. Y al mismo tiempo encuentro en Buñuel una cosa que no sé si se habrá dicho, y es que creo es un hombre terriblemente actual. Es decir, aun siendo un hombre que trabaja siempre sobre unas pocas obsesiones, casi sobre un solo tema o sobre una misma preocupación, Luis es muy actual.

—Bueno, ¿qué entiendes por actual?

—El sigue muy de cerca todos los acontecimientos y sucesos que ocurren, porque, aunque abomina de la comunicación, es un hombre que vive pendiente de la comunicación y está al día en muchas cosas. Dice que no va al cine nunca, y luego uno va descubriendo que ha visto todas o casi todas las películas, dice que él no tiene ganas de leer y que prefiere estar sentado en su casa fumándose un cigarrillo y viendo volar una mosca, y luego uno descubre que ha leído todo lo importante que se ha publicado últimamente. Y esto hace que él esté dentro de su tiempo y aun lo adelante. Por ejemplo, encuentro que *Tristana* es muy actual. De pronto, Luis va en contra de cosas de las que incluso él ha estado antes a favor, y vuelve a un cierto romanticismo. En el fondo, con *Tristana* ha hecho un movimiento de anticipación romántica seis años antes de lo que ahora ya se ve como un

fenómeno reconocible: volver al romanticismo, hacer películas de amor, huir de la pornografía, y aunque *Love Story* es una película mentirosa y aséptica, es como un ejemplo de cómo Buñuel había sentido hace tiempo la necesidad de este relevo sensible. Porque creo que *Tristana* es sobre todo una película de amor.

—Bueno, tal vez eso explique el gran éxito que ha tenido *Tristana* en Estados Unidos, cosa que nadie esperaba, empezando por el propio Buñuel y los productores.

—Exactamente. Eso confirma esa idea que tengo. Luis trabaja un poco con el pasado, con una literatura y unos recuerdos que pertenecen más a principios de siglo que a mil novecientos setenta y uno. A pesar de todo esto y de la influencia del movimiento surrealista, con el que en realidad cortó hace ya mucho tiempo y que no tiene ya ninguna actualidad, a pesar de todas estas raíces, él, sin embargo, es un hombre, yo creo, muy actual. Y, sin embargo, apenas es conocido en España, su tierra.

ARTELA LUSUVIAGA, S. J.

—Ahora que estamos un poco más metidos en el asunto, quisiera ver si efectivamente podemos volver a hablar de lo que usted me había contado acerca de la fe de Luis Buñuel.

—La fe de Luis Buñuel, como hombre racional ya metido en una cultura, en una época, ya liberado, ya dado el salto de la juventud, sí lo considero un hombre estrictamente ateo. Por cuestiones ideológicas y, sobre todo, marcado desde su primera obra hasta la última, *Tristana,* marcado por el ateísmo de Sade. A un nivel personal, subconsciente o afectivo, Buñuel es un hombre estrictamente religioso, sin que se pueda precisar, y estrictamente religioso cristiano. De ahí uno de los temas que yo he encontrado en Buñuel, el tema místico. Considero a Buñuel, en ciertos momentos, entre los grandes místicos. Ahora soy consciente de que situar a Buñuel en este nivel no es fácil y que puede parecer una forma gratuita, o de esnobismo, de bautizarlo. Pero sí se puede mostrar la similitud que existe entre los personajes buñuelianos con los místicos de nuestra civilización. Y también probar que el espíritu de toda la obra fílmica, y aun la misma personalidad de Buñuel, no sólo están envueltos en la más alta mística, sino que crean hasta una nueva mística. Y una mística dentro de la corriente cristiana, no se puede concebir a Buñuel en todos los grandes temas que trata, aun el del erotismo, que es uno de los grandes temas buñuelianos, sin la mística cristiana. Uno de los temas que repite con frecuencia y en muy diferentes formas en casi cada una de sus películas está en una frase, otra vez del marqués de Sade, de la introducción del marqués de Sade a *Los ciento veinte días de Sodoma.* Esta frase dice: «Criminal en la virtud y virtuoso en el crimen.» No se puede encontrar casi ninguno de los personajes principales de sus obras que no esté contagiado de esta epidemia de «criminal en la virtud

y virtuoso en el crimen». Esta frase del marqués de Sade tiene su origen en la mística cristiana, en la división del cuerpo y del espíritu o del cuerpo y el alma, en esa especie de maniqueísmo, o más que maniqueísmo es plotinismo, en el cual el cristianismo se vio envuelto desde el principio, desde los primeros siglos, por esa tendencia hacia lo absoluto, hacia la unión con Dios que Buñuel lo expresa a un nivel..., es decir, como el otro lado de la medalla de esa mística. Buñuel nos muestra con más facilidad, con más frecuencia y con más claridad y lucidez la frase que decíamos antes de cómo lo inhumano es lo más humano, cómo Nazarín es un virtuoso, pero es un criminal en la virtud. Y otros de sus personajes son unos virtuosos en el crimen siempre. No sé si podrían ser *El* o *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz,* posiblemente más *Archibaldo de la Cruz,* que es un virtuoso del crimen.

—Cuando dice virtuoso del crimen, ¿quiere decir que el personaje es virtuoso, o que ejerce el crimen con gran habilidad?

—Que el personaje realiza el crimen envuelto en una virtud. No está empleada la frase como una habilidad, una maestría, un virtuosismo en la ejecución de un crimen, sino como en el caso clásico que se pone de *Nazarín:* cómo, a raíz de su caridad, él producía o causaba un mal, por ejemplo con los obreros. Como yo le he oído decir a Buñuel, la bondad no es de este mundo, o una frase parecida. O el caso de *Viridiana,* la famosa carrera con el perro. Una caridad que es inútil, y es inútil por criminal. Es decir, es criminal esa caridad porque favorece una injusticia. En esos casos se es criminal en la virtud, son criminales ejerciendo una virtud. Ejerciendo la caridad se comete el mal.

—Hablábamos antes de lo que yo llamaba entre comillas el tomismo de Buñuel, y sobre esto es lo que quisiera volver.

—Para Buñuel, el hombre, ante todo y en todo, es instinto y racionalidad. Total revuelta y contradicción. No es libre. Y esto lo aprendió de Sade. Y esta falta de libertad constituye su fuerza y, a la vez, su constante inquietud e inconformidad. Esta falta de libertad se convierte en excitante, mejor dicho, en delirio del corazón y locura del deseo; y no sé quién dijo, en diálogo insensato e inacabado del amor y de la muerte, en la presunción sin límites del deseo, del apetito. El deseo es el centro de la obra de Buñuel, a mi modo de ver. El sentido y contrasentido del deseo, sus caminos más obvios y también los más secretos, el deseo satisfecho. El caso de Séverine, en *Belle de jour,* y la insatisfacción del deseo. Como también no sé quién dijo «el temblor incestoide de los amantes de *La edad de oro*». El deseo en Buñuel sustituye radicalmente a la belleza como valor, no sólo estético o del arte, sino del hombre mismo. Más bien el

deseo es la belleza, lo bello es lo deseable. Como decía Santo Tomás: *id cum visum placet,* es su definición de belleza: «aquello que visto agrada», que se desea por ser visto. Pero lo deseable puede ser atroz, destructivo, cruel o mortal. El deseo es un desencadenarse que nos obliga a romper el orden del mundo que se yergue como barrera, como una prohibición entre nosotros y el objeto de nuestro deseo. El deseo se convierte entonces en discurso, especialmente en Buñuel. Por eso, Santo Tomás define la belleza como aquello que he visto, y *visum,* en el latín empleado por Santo Tomás, no sólo se refiere a los ojos como órganos, sino a lo visto por la inteligencia o por cualquier sentido, es decir, a lo captado; por tanto, se convierte ya en discurso. El deseo nos expone al riesgo total de buscar lo imposible, la imposibilidad es el puente sobre el abismo que separa la realidad del deseo. Cada deseo satisfecho nos acerca a un nuevo deseo insatisfecho, cada escalón de la posibilidad nos acerca a la imposibilidad total, a la muerte. Somos insaciables de la vida, pero la muerte es insaciable de nosotros. El amor y la revolución, puntas incandescentes del deseo individual y del deseo colectivo, son ensayos de la muerte. El acto sexual en Buñuel es semejante a un espasmo mortal, no a la pequeña muerte, sino a la muerte iluminada. La agonía sexual en Buñuel es más imaginativa que copulativa, y el arco de esa agonía va desde *Un perro andaluz* hasta *Belle de jour* y, ahora, *La Vía Láctea* y *Tristana.* El ateísmo personal de Buñuel no trasciende a su obra de la forma que el del marqués de Sade marca definitivamente la suya. El ateísmo de Sade se identifica con el de su obra: en sus *Cahiers* personales nos deja una prueba clara (página noventa y nueve). Pero el ateísmo de Buñuel no se identifica con su obra, a pesar de tantos ejemplos como presenta.

—El sentido nuevo, relativamente, que le dio el surrealismo al erotismo como una de las bases de su existencia misma se refleja evidentemente en Buñuel. Ese erotismo no tiene su base en el surrealismo, sino que el surrealismo tomó el erotismo como base evidentemente. ¿Cómo se refleja el erotismo en Buñuel y qué sentido tiene fuera del contexto vulgar de la palabra erotismo? Podemos partir de una frase del marqués de Sade que dice: «Los movimientos más sencillos de nuestros cuerpos son, para cualquier hombre que medite acerca de ellos, enigmas tan difíciles de adivinar [resolver] como el pensamiento.»

—En esta frase o a partir de esta frase radica el surrealismo, el erotismo del surrealismo, que también lo toma Buñuel, cómo se puede hacer erotismo del movimiento más simple de nuestro cuerpo y el más subconsciente. Pero Buñuel va más allá, y esto está más cerca del marqués de Sade que todo el resto del

surrealismo. Yo soy consciente, creo que los grandes surrealistas se separaron mucho del erotismo del marqués de Sade, tomaron sólo esta parte. En cambio, Buñuel integra totalmente al marqués de Sade e integra una tradición mística cristiana que el marqués de Sade no tenía tan acentuada. Me explico. El erotismo en Buñuel no consiste en un *striptease* o en el acto sexual en sí mismo, por muy complicado que lo pongamos, no consiste en las seiscientas formas de hacer el amor de *Los ciento veinte días de Sodoma,* sino que Buñuel puede tomar el acto más simple y hacerlo el acto más terriblemente erótico. ¿Por qué? Porque él mezcla, en ese momento, algo trascendente al acto erótico, al acto sexual o a la manía sexual, que es lo religioso. La trascendencia de ese Dios, sea para blasfemarlo o no blasfemarlo. Pero la blasfemia tiene un gran poder erótico. De ahí que él hace el acto erótico no solamente erótico, sino terriblemente misterioso, misterioso y con unas grandes pretensiones de divino. Es decir, de divino, de terriblemente humano en busca de esa divinidad o de mezclar esa divinidad en el acto más simple de relación humana, dentro de una prohibición. Una prohibición que no es del acto humano, del instinto en sí, sino que esa prohibición viene de arriba. Esta otra tradición que mete Luis Buñuel en su erotismo, yo creo que está fundamentada en su educación cristiana, por supuesto jesuitoide (y empleamos la palabra despectivamente), moralista, casuística, donde por tradición se hizo del acto sexual, o lo que podemos llamar o se llama en cristianismo el pecado sexual, el mayor pecado que puede cometer el hombre. De tal forma que en muchas explicaciones de catecismo y de ambiente en la mentalidad de la gente el pecado original es un pecado de lujuria mezclado con soberbia, hay inclinación a que sea de soberbia o de lujuria. La desnudez de Adán, la desnudez de Eva, después se interpetó como la manifestación primera del pecado original; siempre el acto sexual estaba envuelto en esa prohibición como manifestación más inmediata de la debilidad humana causada por el pecado original. Por tanto, el pecado original no creo que tenga en Buñuel una sensación, como decimos, teológica en sí mismo, sino que a través de lo sexual él manifiesta el pecado original porque en su educación estaban mezclados.

—Para usted, ¿qué representa el cine de Buñuel?, ¿qué importancia tiene el cine de Buñuel en el contexto de la expresión artística de nuestro mundo?

—Considero a Buñuel no sólo pensador, o, mejor dicho, el único pensador real en cine. Sus películas implican un pensamiento, una ideología, una mística, una unidad de forma de vida y de visión de la vida, que raro cineasta tiene. Y existen cineastas

completos en este aspecto, pero en la trascendencia de su contenido creo que es el único. Pero, por otro lado, el gran valor de Buñuel es que en casi todas sus películas principales, en fin, de mayor éxito, quitando muchas comerciales y aun en ellas, siempre da un avance, da una forma nueva del lenguaje cinematográfico. No sé si quedó grabado lo que dije de la comparación que yo veía o que veo en *Un perro andaluz* y la música. El gran acierto de *Un perro andaluz,* para mí, lo podría decir así, en una frase lapidaria, es la parusía de la imagen. La imagen, que es contenido en sí misma, como la música. Uno escucha la *Tercera sinfonía* de Beethoven: es música, sonido, no podemos precisar su contenido, pero, a través de esas notas, como por un tamiz, como por un filtro, nos llega una serie de contenidos emocionales que nos alteran, nos excitan, nos entristecen, etcétera. Es el primer hallazgo de Buñuel en su primera película, *Un perro andaluz,* a ese nivel, como la poesía. Es a un nivel poético o a un nivel musical, en que están dichas las cosas entre líneas, con gran contenido, sin que se puedan decir de otra forma que con esas imágenes. Como sucede también con Picasso, que una simple línea nos lleva inmediatamente a grandes contenidos, ya sean literarios o del orden que sean. Los últimos dibujos de Picasso eróticos los ve uno por la línea. Por la riqueza de la línea; por la perfección de la línea lo lleva a uno a una serie de contenidos literarios del marqués de Sade; muchas películas de Buñuel también, en algunos casos, etcétera. Paralelismo que no encuentro con la obra de Dalí, por ejemplo. Nunca he establecido la comparación entre la obra de Buñuel y la obra de Dalí, posiblemente porque no me convence Dalí, ni como pintor, ni como dibujante, ni como persona. Entonces hay un rechazo emocional, o afectivo, o de gusto, que no puedo establecer esa comparación y sí la puedo establecer con Picasso. Hay otras grandes películas de Buñuel en que siempre nos da un avance, como es *El ángel exterminador,* que parece la clave del cine moderno, la repetición de una imagen; es como lo que usted decía, un pie en un dibujo de Goya. Nos da un nuevo contenido, nos hace ver mejor la imagen y nos deja siempre inquietos, pero en una riqueza de contenido. La unión que hace, que me parece el cineasta más perfecto en eso, a pesar de la repulsión que tiene ahora hacia la música, la unión de música e imagen. Esto es una cuestión difícil en cine. Pero Buñuel (y sólo pongo el caso de la cruz con los mechones de mujer y el pasodoble) con ese pasodoble cambia totalmente el contenido de esa imagen, le da una riqueza increíble, aunque no la podamos precisar. Y vuelvo a poner la comparación con Goya, sus pies de Goya. Está a ese nivel de gran hallazgo en el cine. Los finales de sus películas, como el final de

Belle de jour, como el final de *Cumbres borrascosas,* que es una película mala mezclada en mexicanismos, anglosajonismos y no sé cuántas cosas, ese final en que aparece la novia o algo así, en fin, no recuerdo bien, ese final que es imagen pura, hace que esa película ya valga la pena. Y podría decir, creo, muchos detalles o muchos casos de estas películas, como el Cristo de *Los olvidados,* un cuadro sencillo, una pintura de un Cristo coronado de espinas que termina riendo a carcajadas, no sólo cambia el sentido del cuadro, sino que cambia el sentido de las escenas que habían sucedido antes, de la mujer esa enferma o acuchillada, etcétera, o de su agonía, en fin, de su conflicto, cómo está situada, la hace cambiar esa risa, el modificar esa imagen. El Cristo de esta película, como el talento de modificar una pintura cualquiera, hace cambiar no por sarcasmo religioso, etcétera, sino ya por el hecho de haber tenido la idea cinematográfica de haber hecho reír a ese Cristo a carcajadas, hace cambiar todo el contenido anterior de las imágenes. Otro ejemplo así...

—Está usted buscando otras imágenes que le den al mismo tiempo una sensación de música y una sensación de imagen. Es decir, los borregos.

—Por ejemplo, meter al final de *El ángel exterminador* estos borregos enfilándose directos a la iglesia hace cambiar todo el sentido de la película, le da un contenido distinto que no podemos precisar, o, en fin, yo no puedo precisar, pero es una riqueza diferente. Al nivel de la música, entra tal melodía o tales instrumentos, que hacen cambiar la estructura formal de la música y nos dan una riqueza nueva, sin que podamos precisarla. Como el oso andando por el interior de la casa. Yo me niego a que sea un simbolismo, está al nivel de la poesía, está al nivel de la música. Nadie puede negar que si nosotros estamos buscando simbolismos y eso nos inquieta, quiere decir que está acertado el señor, aunque no haya simbolismo. El lo puso ahí porque, o le inquietaba a él, o su padre tenía un oso, o la salida que pueda dar Buñuel. Pero ya como lenguaje cinematográfico eso es inquietante, es un lenguaje nuevo, cambia el sentido de muchas escenas.

—Y entonces por eso no le gusta el final de *Tristana.*

—El final de *Tristana,* por ejemplo. Son tres finales indiscutibles en *Tristana*: el lógico del *script,* según tengo entendido, los curas tomando chocolate con don Lope, y Tristana paseándose por el pasillo con su muleta, el ruido de los golpes de su muleta y sus pasos; de fondo, la conversación chistosa de los curas con don Lope, y los azucarillos. Otro, el melodramático. Y no lo digo en sentido despectivo, porque todo el cine de Buñuel es melodramático, y es muy importante lo melodramático, puesto que ya no existe la tragedia. Es imposible ya la tragedia. En Buñuel es

importante lo melodramático, que es la venganza, como dice don Luis de Tristana. Será discutible o no, es lo de menos. Y el otro final, que es el talentoso, aunque no me gusta, por fallido, pero es el talentoso de Buñuel, es el de cuando el director ya juega con la película, juega con su obra. Ya no nos está contando cosas solamente, hay una lógica en los dos finales anteriores, hay una lógica en la película que se puede discutir pudo terminar con don Lope y los curas, y Tristana paseándose, o pudo terminar con la venganza de Tristana. Lo otro ya es como la firma de Buñuel, lo que nos aporta Buñuel, aunque con mayor o menor éxito, es lo de menos. Pero ya es como Buñuel nos hace la película. Nos puede mostrar la película como acordeón en su brevedad, o diciendo: «Aquí yo podría comenzar.» Es decir, nos está mostrando ya el lenguaje estrictamente cinematográfico, cómo un director o un artista puede trabajar, modificar su obra, o un contenido o una anécdota cualquiera.

—Bueno, yo creo que ahí lo que trató Buñuel es de repetir el éxito del final de *Belle de jour,* que era totalmente distinto, pero hay algún parecido, ¿verdad?, en la vuelta al principio, que no es precisamente la idea de Nietzsche, pero, en fin, porque Nietzsche fue muy importante en la formación de Buñuel evidentemente, sino que ahí sí es un puro truco cinematográfico para darle un falso ambiente poético. Y cuando digo falso ambiente poético no es que venga a decir que quiere hacer efectivamente poesía, Buñuel jamás ha querido hacer poesía, aunque la haya hecho.

—Sí, estoy de acuerdo en que sí hay un paralelismo, o puede haber un paralelismo, con *Belle de jour.* Pero me parecen finales estrictamente diferentes. En *Belle de jour,* no sé expresarlo bien, pero puede haber un final equívoco o intrigante o misterioso, como volver al principio, no sé, pero me parece un final estrictamente diferente de este lenguaje más formalista o este final más formalista de *Tristana.* Es más a nivel ya de capricho de director que a nivel de poner un final complicado, o de poesía frustrada, o semipoético, o como quiera llamarle. El final de *Tristana,* para mí, está al nivel, por ejemplo, de las repeticiones que hace en *El ángel exterminador.*

—No creo. *El ángel exterminador* está en función de la película, y, además, estaba perfectamente pensado desde el principio. El desenlace de *Tristana* es una cosa que se le ocurrió al final, al montar la película, y al hacer esto se le ocurrió. Está en el *script* de *Tristana.* En el *script* de *Tristana* existe eso. Pero está hecho después sobre la película. No es el *script* sobre el cual trabajó, es el realizado sobre la película. Y hay naturalmente, una cosa en la cual no se fija la gente: está escrito que las mujeres en vez de acercarse a la cámara se alejen de la cámara. Pero ¿quién se fija

en eso, verdad? Nadie. Es decir, así como esto funciona en *Belle de jour,* no funciona, a mi juicio, en *Tristana.*

—No es que no funcione en *Tristana,* sino que lo siento fallido. El intento de Buñuel está fallido. Veo la idea, porque al principio yo pensaba que era de *play-back,* un recuerdo de Tristana hacia atrás, pero no es un recuerdo de Tristana, es la película vista hacia atrás, reducida en una síntesis, pero vista hacia atrás, escena tras escena.

—En el fondo, eso no tiene ninguna importancia. Porque la película de hecho se acaba con el ruido de las muletas de Tristana, que, aunque diga Buñuel que no, son los tambores de Calanda.

* * *

—*Los olvidados* es una película que va más allá de *Las Hurdes.* Una tierra sin amor, es un golpe de gracia donde nada se salva. La reacción frente a un romanticismo de la caridad y de la filantropía, una reacción contra lo que nos gusta ver. Después veía unas relaciones entre el niño de *La edad de oro* y el ciego de *La edad de oro* con el niño de *Los olvidados* y el ciego de *Los olvidados.* La tentación superada del éxito con *Gran Casino* y todas las otras películas. Y esto es independiente de conocer la historia completa de don Luis, es decir, otra vez donde encontramos a don Luis Buñuel. *Viridiana,* la más grande y divina orgía erótica del cine, no sé quién lo dijo. Pero viene la eclosión del genio a la altura de *La edad de oro,* donde está el sacrilegio y el escándalo, a pesar de que Buñuel diga que no, que no quiso ser sacrílego; pero están el escándalo y el sacrilegio expresos. Como está en *La edad de oro.* En el final de *La edad de oro* está el mayor escándalo literario y cinematográfico, porque ni el marqués de Sade se atrevió a hacerlo. Y Buñuel repite a otro nivel por su edad—en fin, con más o menos frescura de juventud o menos dinamismo o rebeldía de juventud—ese sacrilegio con Cristo. No es sólo una cuestión de psicología española, como se ha dicho, en mi criterio. Está esa cuestión fuerte, racional, surrealismo de la rebeldía, de la educación de Sade, etcétera, del Buñuel ya intelectual, no el Buñuel español. Que llegó a ser el Buñuel intelectual porque era español. Eso es aparte, ¿no? Porque era baturro. La caridad de *Viridiana* y la caridad de *Nazarín*; el ángelus, el ángelus de *Viridiana* y el ángelus de *Belle de jour.* En fin, pero ésos ya son tópicos, ¿no? Buñuel y Sade, indiscutible, Buñuel y Sade. Es un diálogo entre Buñuel y Sade toda *La edad de oro. Los ciento veinte días de Sodoma* y *La edad de oro,* los dos mejores espectáculos de la condición humana que

se pueden ver y estudiar. Desde luego, son un camino sin salida, está la mística del amor y la mística del placer, muy importante, que creo sería uno de los grandes estudios que se pueden hacer sobre Buñuel, como se hace sobre Sade. Cómo el placer, la locura del placer, puede llegar a esa idea de lo absoluto, llamémoslo Dios o lo que sea, que es donde Buñuel se puede entroncar y se entronca con los grandes místicos. Los grandes místicos como Santa Teresa o como San Juan, los grandes místicos españoles, o un Enrique Souson, etcétera. Era su mística, su encuentro con Dios, su unión a Dios, sus desposorios con Dios... Era mediante un placer místico. La diferencia con Buñuel es que él mete esos pequeños movimientos humanos que son tan misteriosos, como las grandes expresiones humanas de la relación sexual. Y aquí..., es una pena, en este aspecto, que yo sea cura, si no, tendría éxito lo que dijera, pero si lo digo yo, puede... Los místicos para mí, los grandes místicos, eran grandes eróticos. Y si Buñuel es un gran erótico, es un gran místico.

—Bueno, entonces Buñuel es un gran místico porque es un gran erótico. ¿Y es un gran erótico porque es un gran místico?

—Sí. Están unidos. *Las Hurdes,* el comienzo de la pasión de Buñuel. El primer golpe de navaja después del que da en *Un perro andaluz* y en *Tierra sin pan,* su primer golpe de navaja, donde Buñuel se sitúa más allá de la ternura, de la ternura humana, de las relaciones humanas, de la caridad, del amor, que es el grito de la injusticia o el clamor contra la injusticia. El más terrible grito de una fe que no salva si no es en atención a lo humano. Y Buñuel, ahí. Hay una escena de la escuela en *Las Hurdes,* después que nos revela esa miseria y todo eso, nos muestra el Cristo, nos presenta el Sagrado Corazón suplicando y unas escenas de *belle époque* terribles. Esto demuestra que todo eso es una fe, una religión que no salva porque no ha tenido en cuenta lo humano. Hay una frase de «perdónanos nuestras deudas», y comenta: «No nos perdones, Dios, porque hemos pecado no contra ti, sino contra el hombre.» Es en *Las Hurdes* donde Buñuel da ese golpe, ¿no? No nos perdones porque... Ni perdones a tu Iglesia, ni perdones a las instituciones de la Iglesia, porque hemos pecado en muchos aspectos contra el hombre. Es el origen, por otro lado, de *La Vía Láctea.* Es decir, el origen sentimental o ideológico de Buñuel es esta rebeldía contra la injusticia basada en una religión o en una fe que no salva, porque ha olvidado eso. De *Un perro andaluz* ya hablamos mucho; de *El ángel exterminador,* también. Pongo la frase que comentamos antes de Sade: «Los movimientos, los más simples de nuestro cuerpo, son, para los hombres que los mediten, enigmas tan difíciles de adivinar como el pensamiento.» Y bien sea que Dios

exista o que Dios no exista, en *La Vía Láctea,* para un cristiano, nos muestra cómo también los movimientos de Dios son más difíciles, aun los más pequeños movimientos de Dios por medio de la fe, son más difíciles que lo que nos podemos imaginar. A pesar de que la fe o la religión ha causado más muertes que muchas guerras políticas, como dice Buñuel, que es tomado de Sade. Hay un movimiento interior, y lo muestra Buñuel en *La Vía Láctea.* Hay un movimiento interior, un misterio interior que no podemos adivinar, que es el problema de Dios. Pero esto puede resultar demagogia, ¿no? La frase «no hay erotismo sin cristianismo» en él es una lección de primera categoría, como «no hay cristianismo sin erotismo», por lo que hemos dicho. Por otro lado, se repite el virtuoso en el crimen, el amor loco de sí mismo, el *huis-clos* del hombre, el humor de Buñuel, que también se encuentra en Sade, pero esto aquí es más español, más goyesco, en fin. Y el ruido y el polvo (esto me gusta mucho), otros enemigos del amor. Y que el ruido y el polvo, como se ve en él, importan en el hombre. Por eso es bonito en Buñuel que la poesía se hace con todo, hasta con polvo se hace poesía, se hace lenguaje cinematográfico, porque como los movimientos más pequeños del hombre tienen importancia y son indescifrables, así también las pequeñas cosas, la punta de unos zapatos, el polvo, un pequeño ruido trastornan al hombre. Y Buñuel nos lleva a ese conocimiento, perfectamente humano, pero perfectamente complicado, de la naturaleza humana.

—Bueno, en *Nazarín,* el criminal en la virtud...

—Sí, la inversa de él, el orgullo de la virtud. Esta película la sitúo más allá del *Diálogo entre un cura y un moribundo.*

—¿Por qué?

—Porque lo de *Un cura y un moribundo* del marqués de Sade, el divino marqués, yo siempre lo he encontrado a un nivel muy obvio y muy gratuito. Primero, dentro de todo el racionalismo y dialéctica, en fin, de su época, y con un final así de telenovela mexicana. En cambio, está ese mismo aspecto en *Nazarín,* pero creo llevado a unos límites más profundos, ya no de dialéctica, de razonamiento, como en el marqués de Sade, sino a la dialéctica de la vida. Está llevado como creo que lo siente Buñuel en su propia persona, por eso yo identifico mucho a Buñuel y Nazarín. Nazarín puritano, Nazarín con gran casta, etcétera, con gran fe, pero a un nivel dialéctico de las realidades humanas como se sitúa Luis Buñuel. Y no a realidades ideológicas, de grandes tesis, como la del marqués de Sade en el *Diálogo entre un cura y un moribundo.* No sé si me sé explicar.

—Sí, sí, desde luego.

—Una de las películas que más adoro de Buñuel es *Simón del*

Desierto, no porque la considere cinematográficamente una obra maestra, al contrario. Pero es el Buñuel que habla latín, por un lado, el Buñuel con un conocimiento que crea a través de la Historia, del estudio de los Padres del Desierto. Crea una obra actual, con los problemas actuales, quitando, aparte del final, muy discutible, de la *boîte,* allí, en Nueva York, ciertas frases que se dicen, pero hasta que llega el avión me parece una obra espléndida de humorismo, espléndida en rebeldía. Es la obra que a mí personalmente, como sacerdote, más me ha ayudado. Y digo «más me ha ayudado» porque me ha hecho ver cómo debo bajarme de mi columna, como sacerdote. El sacerdote y la Iglesia, por esa interrelación del pueblo que cree y el sacerdote, se han subido en su columna, y, como sucede en *Simón,* si te dan una columna más grande, tranquilamente, con toda humildad y no queriendo, pero te subes a una columna mejor, dórica, porque te la regaló el gran Señor. Es una de las películas para mí más espléndidas y más buñuelianas, por la frescura que tiene, por lo mal hecha que está, pero con grandes *gags* de humorismo y de rebeldía. Para mí no es un divertimento, como se ha dicho; creo que es profundamente Buñuel, y con un exquisito contenido de autenticidad, de frescura, de frescura histórica, de frescura de nuestras realidades. Volviendo a Sade y Buñuel, quitando este detalle de investigación, en toda la obra posterior de Buñuel el conocimiento de Sade es pleno. Podemos ver citaciones directas y escenas tomadas en vivo de la obra de Sade. Para hacer ver hasta qué punto la obra de Sade existe no sólo en la obra de Buñuel, sino que penetró en la vida misma de Buñuel, me permito citar una conversación privada entre Buñuel y yo en la que hablábamos de Dios después de una jornada de filmación de *La Vía Láctea.* Todos sus argumentos (que en ese momento creía yo eran de su propia cosecha) sobre la existencia de Dios y su ateísmo, más tarde los encontré en Sade, y mi admiración creció al ver que se sabía a Sade casi de memoria. La fuerza y convicción con que hablaba me hacían creer que nacían de él mismo, y no pude sospechar que fueran tomados de otra persona. Actualmente es imposible comprender a Buñuel sin Sade. Todo lo fuerte que Buñuel pueda decir de Dios está en Sade. Todo argumento contra la existencia de Dios es de Sade. Sólo conociendo a Sade se puede uno imaginar y saber su influencia sobre Buñuel. Esta anécdota sobre la existencia de Dios y sobre la posible creencia o no creencia de Buñuel creo que toda la vida la ha mantenido Buñuel a un nivel racional, y tomada la argumentación estrictamente del marqués de Sade. Por otro lado, yo veo a Buñuel, ya en el plano personal, un hombre estrictamente religioso, pero a un nivel inconsciente o subconsciente. Es decir, hay

dos etapas o dos estratos en la vida de Buñuel. El Buñuel que despertó al mundo del arte, de una sensibilidad distinta, del surrealismo, que despertó a un mundo más allá del que él fue educado, lo llevó a formarse una estructura mental muy fuerte por reacción, sospecho, de un ateísmo de época. Y como el surrealismo estaba basado, sospecho yo, en Sade, Lautréamont y Rimbaud, los tres pilares en mi criterio del surrealismo, él fundó su ateísmo a ese nivel estrictamente racional. Yo no he encontrado en Buñuel un argumento en contra de la existencia de Dios que no esté al nivel de esa dialéctica, de esa argumentación de Sade o del surrealismo. Por otro lado, el amor, la delicadeza y hasta la ternura de ciertos temas religiosos, que tocan íntimamente su vida personal, muestran que en Buñuel hay una religiosidad, aunque no se pueda hablar de un teísmo. Ahora, por supuesto que una religiosidad implica de alguna forma el creer en algo. Pero ese creer en algo pienso que no se puede precisar en Buñuel, dado que existe esa estructura racional de tipo Sade, que evita o lo traiciona a que bajo ningún nivel aparezca eso en qué creer, la cosa concreta o ese concreto en el cual pueda creer. Pero a nivel emocional en Buñuel existe una religiosidad y un fervor religioso que es lo más admirable en lo que yo sé de él. Y en el trato con Buñuel, lo más admirable es ese fervor religioso.

—Ahora quiero preguntarle algo. Esto que dice es perfecto para sus tres primeras películas, es decir por la época en que Buñuel era auténticamente surrealista. Luego, como sabe, viene la época de su cine comercial español, cuando no es ni deja de ser ateo o no ateo, porque el comercio y la industria no son ni creyentes ni increyentes. Y él, de hecho, no reanuda su trabajo cinematográfico en serio hasta *Los olvidados,* el año cincuenta. Pero, en el año cincuenta, el surrealismo de Buñuel ya es un surrealismo muy de otro tipo, es un surrealismo muy marcado por el marxismo, y que no tiene ya nada directamente que ver ni con Lautréamont ni con Rimbaud, aunque la huella de Sade sigue siendo evidente. Lo que yo le pregunto entonces es si la pérdida de contacto directo con el surrealismo, ya de los años cincuenta, afecta a su ateísmo.

—Le pongo un caso, *El ángel exterminador.* En esa película, Buñuel muestra una providencia cerrada, por tanto atea, estrictamente en la misma línea que el marqués de Sade. Una providencia que no toca la naturaleza humana para liberarla o redimirla, sino para hacerla cerrarse y rebelarse sobre su propia desgracia y miseria. Recuerdo las frases de la introducción de Sade a *Los infortunios de la virtud.* Lo tengo aquí en francés. Voy a ver si lo traduzco.

[Leemos el principio de la introducción de Sade a *Les infortunes de la vertu:*

> El triunfo de la filosofía sería arrojar luz sobre el absurdo, sobre la oscuridad de los caminos de los cuales se sirve la providencia para llegar a los fines que se propone sobre el hombre. Y marcar, después de eso, algún plan de conducta que deba hacer conocer a este desgraciado individuo bípedo, perpetuamente zarandeado por los caprichos de ese ser que dicen le dirige tan despóticamente, la manera en la que debe interpretar los decretos de esa providencia sobre él.]

—El acento de Buñuel en *El ángel exterminador* no es tanto sobre la caída de las máscaras, sino sobre la fatalidad, entre comillas «providencia», que juega con el hombre. El fin del fin. La Iglesia misma no puede exorcizar esta providencia *maladroite* sobre el hombre y ella misma. La fatalidad no es de la naturaleza humana, sino de esa «providencia» que además de crear así al hombre, sus decretos sobre él no son menos *maladroits*. No hay lucha posible contra esa «providencia». Y el error humano consiste radicalmente en querer dialogar con ella. El único medio razonable es reconocer, situarse otra vez en su sitio y revivir los convencionalismos de la sociedad. Es cuando, después de todo el problema que sufren los invitados, vuelven a situarse otra vez en su lugar y ya pueden salir. Para Buñuel, la única escapada será el amor, el amor loco, suicidio de los novios, ya que ahí reencontramos el aspecto positivo buñueliano, el optimismo en la gracia del amor. La providencia y la sociedad son los verdugos predilectos. Se encargará de impedir este amor *La edad de oro,* el director de orquesta de *La edad de oro.* Pero, a pesar de todo, es ése el único estado en el hombre que le dará fuerzas para lanzar todo por la ventana, *La edad de oro.* Pero siempre será en Buñuel una empresa y una redención personal.

—Para mí hay una contradicción bastante importante. Cuando usted dice que no hay más solución que el amor, cita como ejemplo las secuencias en las que Buñuel precisamente toma el amor como castigo, es decir, como muerte. Lo mismo al final de *Un perro andaluz* que al final de..., no al final, sino en la secuencia de la muerte de los amantes en *El ángel exterminador.* Esto es lo que yo quisiera ver, cómo determina usted que siendo para Buñuel una solución, la única, el amor, resulte que no es el amor, sino la muerte.

—Las uniones las hace usted. Yo conté esto de esta forma: el deseo es el centro de la obra de Buñuel, el sentido y contrasentido del deseo, sus caminos más obvios y también los más secretos,

el deseo satisfecho. Tenemos el caso de *Belle de jour,* la tranquilidad de Séverine y la insatisfacción del deseo. Como también no sé quién dijo: «el temblor incestoide de los amantes de *La edad de oro*». El deseo en Buñuel sustituye radicalmente a la belleza como valor, no sólo estético o del arte, sino como valor del hombre; por tanto, hay una fuerte identificación del deseo con el amor, más bien el deseo es la belleza, y aquí entro en mi estética tomista: lo bello es lo deseable, como decía Santo Tomás, *id cum visum placet,* «aquello que visto agrada.» Pero lo deseable puede ser atroz, destructivo, cruel o mortal. El deseo es un desencadenarse que nos obliga a romper el orden del mundo que se yergue como barrera, como una prohibición entre nosotros y el objeto de nuestro deseo, el objeto del amor. Para Buñuel, el deseo y el amor se convierten en discurso en sus películas. El deseo nos expone al riesgo total de buscar lo imposible, la imposibilidad es el puente sobre el abismo que separa la realidad del deseo. Cada deseo satisfecho nos acerca a un nuevo deseo insatisfecho, cada escalón de la posibilidad nos acerca a la imposibilidad total, a la muerte.

—¿Eso es tomismo?

—Sí. Somos insaciables de la vida, pero la muerte es insaciable de nosotros. Cuando Santo Tomás habla del amor o cuando habla de la belleza está hablando, no olvide, interpretando o comentando, a Aristóteles. Por tanto, Santo Tomás siempre tiene un proceso, y el tratado del amor de Santo Tomás está en el *Tratado de las pasiones.* Después, él, para hablar del amor divino ya no emplea la palabra «amor», emplea la palabra «caridad». O sea, que Santo Tomás distingue perfectamente entre el amor a Dios y el estudio, digamos psicológico y antropológico, del amor humano. Y en la frase que le citaba, «aquello que visto agrada», que es la definición estricta de Santo Tomás sobre la belleza, está unida al objeto propio de la voluntad, que es lo deseable. Y Santo Tomás hace un juego que es el gran acierto de la estética del Santo, el juego que se hace entre lo deseable, lo amoroso y lo bello. Y llega un momento en que no hay distinción entre lo deseable, el objeto del amor y lo bello. Por eso le ponía aquí. Así como en Buñuel llega un momento en que el deseo se convierte en discurso, en dialéctica, así en Santo Tomás, mediante la belleza, el amor se convierte en discurso, en dialéctica, que es lo propio de la belleza.

—Así que, según usted, se podría decir que Buñuel es tomista.

—Es una afirmación demasiado gruesa, ¿no? Pero que hay mucho de tomista en sus películas, eso es cierto. Y se puede encontrar—sin tratar de bautizar a Buñuel como tomista ni como cristiano—, por este primitivismo, por esa autenticidad que tiene

Buñuel y que yo encontré en Sade, y que se expresa en una frase que decía yo que nos muestra a ambos: que lo inhumano es lo estrictamente propio del hombre.

—¿Usted cree francamente que se pueda desprender de las palabras de Santo Tomás esta última afirmación suya? ¿Que lo inhumano es lo estrictamente particular del hombre?

—Creo que sí, ¿no? Implicaría el estudio, o sea, la prueba de lo que digo, pero así, sin tenerla, sin meternos en cuestiones así de citas y de eso, creo que sí se desprende. Por eso Santo Tomás, todo el *Tratado de las pasiones* (y aquí el tratado de las pasiones se entiende en términos clásicos del latín, de *passio,* todo lo que sufre el hombre), está basado en la contraposición simple. No se puede entender la justicia, por ejemplo, sin la injusticia, no se puede entender el amor sin el odio, no se puede entender la vida sin la muerte, no se puede entender la virtud, en una palabra, sin el vicio. Santo Tomás las estudia como hábitos del hombre, ya sea como hábito bueno o hábito malo. Pero la tendencia fuerte de la Naturaleza (que es, en San Agustín, el *pondus naturae,* el peso de la Naturaleza), es lo inhumano, que es lo que nos hace sentirnos humanos, para llegar a esa redención en el nivel teológico o de las creencias que sean, esa necesidad de la redención por el *pondus* de la Naturaleza, que es lo inhumano.

—Eso no implica, naturalmente, la existencia o la inexistencia de Dios.

—En principio, no. La idea de Dios ha servido, entre otros usos conocidos, para favorecer al hombre, para hacer su estancia venturosa en esta Tierra. La idea de la existencia de un Dios sublime, ya sea aceptándolo o rechazándolo, ha servido para hacer trascender aquello que por su naturaleza es frágil y transitorio, dar contenido más allá de su significación, llevarlo más allá de su potencialidad real. Llevado esto al terreno afectivo, podemos encontrar la definición o, mejor, la descripción de lo erótico. Desde luego, es necesario hacer la distinción del *eros* y del erotismo. El eros, el amor físico, aun en la mitología griega, no tenía el valor de un fuera de los límites, de un *hors-de-soi,* de un fuera del yo y del *ça,* como dicen los franceses, de la cosa. El erotismo, por el contrario, es la patología de lo sublime. Está en toda la obra de Buñuel, y me parece que no hay cineasta en el mundo, en toda la historia del cine, que tenga esa consistencia erótica a través de toda su obra. Pero todo ese erotismo de la obra de Buñuèl está en esa relación de lo religioso, de la idea de Dios. Sin esa idea de Dios, de lo religioso, no existiría tampoco ese erotismo en toda la obra de Sade. El mezclar un acto, el acto más sencillo de contacto físico, de relación sexual o de fetichismo, en fin, cualquier manía sexual o en relación a lo sexual,

mezclarla, hacerla más compleja por una relación de un más allá, por una relación de la prohibición de lo divino mezclada con esa necesidad, por ejemplo, de la blasfemia, hace al acto erótico trascender de sí, lo hace ir más allá de lo erótico, lo hace, en mi criterio, estrictamente erótico en el sentido más sublime que se pueda hablar de lo erótico. Y no sólo más sublime, sino lo más real de lo erótico. De ahí que Buñuel, por ejemplo, deseche todo erotismo gratuito, fácil. Así como para la gente erotismo es *striptease,* es un desnudo, eso no es erotismo para Buñuel. Para Buñuel, el erotismo tiene que tener esa relación con algo misterioso, con algo de fuera de la relación, mezclarlo, ponerlo en relación con algo que no está al alcance del hombre, pero que es obsesión del hombre: el misterio de la vida o el misterio de un Dios.

—Bien. Frente a eso, el sentido que Buñuel pueda tener del pecado original como promotor de ese erotismo, es decir, del acto sexual en el sentido más elevado que se pudiera tener... Hay alguna relación, ¿verdad?, del pecado original con el erotismo que Buñuel desarrolla en sus películas.

—Sí. Porque no se puede concebir (y creo que en Buñuel por la formación cristiana y extremadamente jesuitoide que tuvo de joven), no se puede concebir una relación sexual sin la fuerza del pecado original. Dentro del cristianismo, y especialmente en el ambiente en que educaron a don Luis, lo sexual estaba estrictamente ligado con lo prohibido, con lo que en el hombre era la expresión inmediata del pecado original. Y estoy seguro de que a él le enseñaron que Adán y Eva pecaron por lujuria. No sé si me explico. Cayeron del estado de gracia absoluta por algo de lujuria. Y la fuerza que ha tenido dentro del cristianismo el hecho de que el pecado sexual sea el más grave, viene de ser el más relacionado con el pecado original, expresión inmediata del pecado original; por ese maniqueísmo que ha venido envolviendo a todo el cristianismo a través de tantos siglos.

—¿Y ya no es la idea de ustedes? ¿O sigue siéndolo?

—Hay una distinción en esto. Bueno, es decir, una aclaración. Desde luego no es entre los pecados el sexual el más grave. Es un pecado que puede ser el más corriente, el más frecuente, ése es otro problema. Pero que es el más grave, eso bajo ningún aspecto. Ha sido un desenfoque moralista, casuístico a partir del Renacimiento, y desde la Edad Media posiblemente.

—Pero es muy importante que sepamos si es en la Edad Media o si efectivamente nace con el Renacimiento, es decir, con la integración en el hombre, ¿verdad?, del pecado mismo, y no como una cosa general y genérica que pudo ser.

—No, creo que es del Renacimiento fundamentalmente. Pero

me vino a la mente la Edad Media porque en la Edad Media se da un fenómeno muy especial y que tiene mucha importancia en la obra de Buñuel: es la virginidad. En la Edad Media hay una acentuación excepcional de la Virgen María como devoción. Y el toque clave como atractivo o como mística de la Virgen María es su inmaculada concepción y su virginidad, que no son dos cosas iguales, como confundía don Luis una vez. Una cosa es que la Virgen fuera concebida sin pecado original, y otra cosa es que sea virgen ella. Y está en relación con la época social de la Edad Media, en que hay una pequeña reivindicación de la mujer y una sublimación de la mujer como virgen. De ahí el cinturón de castidad, los cerrojos, de tal manera que sólo se concebía a la mujer como prostituta, etcétera, o como esposa virgen sellada. Por ahí ya nace el morbismo sobre la virginidad, acentuar la virginidad produce el morbismo sobre lo sexual. Por eso ya viene un poco de la Edad Media ese morbismo sobre lo sexual, que se va a acentuar terriblemente en el Renacimiento con la integración social y el humanismo, es decir, con la integración de la mujer como ser social.

MOSÉN VICENTE ALLANEGUI ENTREVISTA A LUIS BUÑUEL

—Prosiga con lo que me estaba diciendo de *Simón del Desierto,* que me interesa mucho. Es decir, no está terminado, pero ¿cómo lo hubiera terminado?

—No. Yo no tengo esto a la mano, que me ofende mucho. Parece que estoy hablando a muchas personas: «Respetable público, en estos momentos», etcétera. De manera que no. Me parece que...

—No, no. Hable, dígame lo que me decía antes.

—Debería tener usted uno moderno, que se pusiera así, medio oculto por ahí, que no tuviera que tenerlo frente a la boca.

—No. Lo que pasa es que, como tengo poca vista, yo... Voy a ponerlo más alto. Ahora así grabará mejor. Usted hable. Tiene buena voz. ¿Cómo hubiera terminado usted *Simón del Desierto*?

—No, no. Decía usted que si había encontrado documentación. En el año cuarenta fui, en Nueva York, un día de lluvia, a la calle Cuarenta y Dos y la Quinta Avenida, porque a mí me preocupaba mucho este asunto desde que Federico García Lorca me trajo por primera vez las *Vidas de santos* de Jacobo de Vorágine, un dominico del siglo doce o del trece. Y venía riéndose mucho con un santo que era Simeón el Estilita. Decía: «Mira, extraordinario. Fíjate que es un hombre sobre una columna de dieciocho metros, en la que vivió tantos años.» Y decía que la columna chorreaba deyecciones, como chorrea la cera por los cirios, ¿verdad? Cosa que es falsa completamente, porque un hombre que come ensalada nada más, no puede tener unas deyecciones tan abundantes. El lo dice en la película: «Mis deyecciones—le dice al pastor—son como las de tus cabras debido a la extrema sequedad.» De manera que no había tal. Vorágine metió la pata. Como buen dominico, metió la pata.

[Un corto silencio.]

—No, eso lo digo en broma. Lo digo en broma.

—Ya. ¿Y entonces?

—Fui a la biblioteca de la calle Cuarenta y Dos, y allí hay un fichero enorme. Un cuarto de como doce metros por doce, con miles de cajitas con las fichas de la biblioteca. Y había visto en el Espasa, me parece, una media columna de bibliografía. No había mucho, pero sí la mención de De la Haye, que es un bolandista...

—De Bruselas.

—Sí. Y entonces vi allí De la Haye y fui a buscar la cajita en donde debía estar su ficha. Y la habían sacado. Había unas cien personas mirando los ficheros por allá. Porque se sacaba el cajoncito y en la mesa tomaban notas para luego pedir el libro. Y al llegar a De la Haye, la cajita no estaba. Pero al lado había una mesa y un señor que tenía precisamente en la mano la ficha de De la Haye. O sea, que en Nueva York, a las cinco de la tarde, un día de agua nieve, había dos personas preocupadas por Simeón el Estilita. Es una cosa misteriosa que me... Bueno, no pasó de ahí, no encontré a De la Haye ni vi más. Algún tiempo después, no me acuerdo quién, alguien me dio el dato de que un dominico que se llama Festugière, el padre Festugière, había escrito un libro en dos volúmenes sobre los anacoretas, sobre los estilitas. No hay ya gente en el mundo que sepa más que De la Haye y este dominico Festugière sobre el tema. Festugière habla de cinco o seis estilitas, entre ellos tres santos, uno de ellos Simeón, otro, San Lucas, y otro, no me acuerdo cómo se llama. Uno pequeñito que a los ocho años subió a una columna, a los ocho años, y terminó a los setenta y cinco u ochenta. Bajó a los doce años, pero se volvió a la columna a los quince. Y fue un mito que se extendió por todo Oriente, pero no pasó de Italia, no pasó del norte de Africa y Grecia. Los hubo en el Cáucaso, digo en el Cáucaso, en Ucrania, y hubo mujeres estilitas también. Me interesó muchísimo. Entonces leí primero el Festugière en dos volúmenes y tomé notas. Luego, mi hijo Juan Luis pidió por mí a la Biblioteca de Washington—que es tal vez la mejor del mundo—la obra de De la Haye *Qué son los estilitas,* en general. Y a los tres días tenía el libro en mis manos. La documentación es cuestión de dinero, y en Estados Unidos tienen mucho. Una cosa extraordinaria, ¿verdad? O sea, que bajo ese aspecto favorecen la cultura, aunque la destruyan bajo otros aspectos. Entonces leí la parte interesantísima donde están quince, veinte estilitas, con consideraciones sobre cómo eran, cómo hablaban, qué pasaba, por qué era eso. Era el momento del anacoreta en el Medio Oriente.

—En Egipto.

—En Egipto, en Egipto. En Egipto, en Siria y en casi toda la parte esa del Mediterráneo oriental.

—La Tebaida.

—La Tebaida. Y con esos dos libros del dominico Festugière y del bolandista éste, De la Haye, pues me documenté. De manera que casi todo lo que aparece, casi todo en *Simón* es auténtico. Los documentos que han encontrado estaban en siríaco, algunos en hebreo, y casi ninguno en griego. De manera que es una investigación difícil... Por eso hay tan poca documentación, creo yo. Y sobre eso tomé la idea para *Simón del Desierto,* que es absolutamente auténtico. O sea, que las conversaciones sobre las que dicen algunos: «Se burla», no me burlo, yo transcribo. Es más, tenía miedo de que el padre Festugière me hiciera un proceso por plagio. De la Haye tiene muy buen cuidado de no tomar ideas del padre Festugière, sino de los documentos que éste cita.

—Ah, bueno.

—Traducidos del siríaco y del hebreo. De manera que *Simón del Desierto* es un documental. Excepto, claro, lo del diablo. El diablo me lo he inventado yo, pero el diablo pinchaba a los anacoretas. Lo que pasa es que eran tentaciones inocentes. Como los monjes eran analfabetos, pues las tentaciones consistían en que un diablo se presentara y les diera pinchazos en las nalgas, o no los dejara dormir...

—Lo de las barbas.

—Sí. Yo inventé algunas tentaciones más de nuestro siglo, ¿verdad? Pero todo es un documental. *Simón del Desierto* es un documental.

—¿Y cómo lo hubiera terminado?

—¿Cómo?

—Que cómo lo hubiera terminado, cómo estaba el final en el guión.

—No. Tuve la idea de que, después que está en el cabaret, pues cae en el pecado de la carne, en pecado mortal, pero luego vuelve a la columna, y de nuevo el diablo lo vuelve a tentar, y muere en olor de santidad, pero con...

—Pero con remordimiento.

—En pecado mortal.

—Sí.

—Y luego pensé que no, que debía terminarlo como Simeón el Estilita. No me gustó mucho.

—Y morir santo.

—Porque luego en Simeón el Estilita hubo luchas de... A Simeón el Estilita fueron dos emperadores romanos de la deca-

dencia a consultarle asuntos de Estado. Y yo había pensado, al final, tras la muerte de él, un combate para apoderarse del cuerpo. Hay un... Las ruinas del monasterio están aún en Siria. Al lado de Antioquía, unas ruinas fabulosas, era un convento del siglo sexto. Y había pensado hacerlo morir en santidad en la columna. Bueno, para mí es extraordinario. Es la máxima espiritualidad, es como un cirio, ¿verdad?, la llama del cirio según Vorágine. La llama de un cirio, y luego, la máxima animalidad física, la suciedad. De manera que me interesaba muchísimo el tipo. Y por eso hice *Simón*. Ahora, hay cosas que he tomado de otros documentos de santos de la Edad Media, por ejemplo, uno admirable que trata sobre la propiedad. Eso no lo tomé de los estilitas. Un monje del siglo catorce o por ahí, que ignoraba el sentido de la propiedad. Eso está en *Simón*. Le dice el monje que va a visitarlo: «Padre, los bárbaros están invadiendo Roma, van a ir a Roma, y pronto llegarán hasta aquí.» Dice él: «Pues mejor. Así sufriremos por el Señor.» Y el otro: «Y pensar que todo esto es porque esto es tuyo, esto es tuyo y esto es mío.» «¿Qué es eso?», le pregunta Simón. «Nada. Es la propiedad. Yo defiendo esto que es mío, lo defiendo contra quien me lo quite y mato para defenderlo.» «Pues no entiendo.» «Vas a entender.» Eso está en *Simón del Desierto*.

—En el avión, ¿no?

—Está al final, cuando sube el monje por la escalera, un monje de barba negra.

—Sí, sí, sí.

—Y le dice: «Mira, te voy a enseñar lo que es tuyo y lo que es mío. Este morral es tuyo, ¿verdad?» Le agarra su morral. «Sí.» «Tú comes de aquí y es tuyo.» «Sí.» «Bueno, pues vamos a ver. Este morral ahora es mío.» Y le dice el monje: «Di que es tuyo.» «Pues no entiendo. Pues es mío.» «No, es mío y me lo quedo.» «Bueno, pues quédatelo.» Es muy bonito, ¿no?

—Claro. Para mí es una película que tiene mucho sentido religioso por la lucha entre el bien y el mal. Es un antagonismo entre el bien y el mal.

—Es absolutamente documental. Los imbéciles han dicho que es una película blasfema... No. Hay un crítico de Madrid, que no digo el nombre, que cuando la vio en Valencia dijo: «Una película blasfema», y no sé qué y tal. «En realidad, el argumento es éste, una mujer con barbas que le pega una patada a un cordero.» Yo me enfadé con él.

—Como era natural.

—A este señor lo encontré y le digo: «Señor, es una manera de informar mal a sus lectores. Usted dirá que no le gusta por tal... Magnífico. A mí me han tratado a patadas en la publici-

dad. Pero lo que no me gusta es que usted informe diciendo que una mujer con barbas es el Buen Pastor.» El Buen Pastor es joven, sí, con una barba rubia, pero como era el diablo, puse a una mujer en el papel del diablo, y le puse barba rubia. Cuando él quiere tentar a Simón, dice: «Dedícate a los placeres, castiga tu carne, baja de esa columna. Serás entonces mi más fiel alumno o mi más fiel discípulo.» Y Simón entonces se da cuenta de la herejía que hay en todo eso, ¿no? De «entrégate a los placeres de la carne y tal». Y le dice: «Vete, *vade retro,* Satanás.» Y le da una patada al cordero. Al Cordero Pascual. Pero es el diablo. Y no es una mujer con barbas. Es un disparate.

—Ya, ya.

—Por eso, la ignorancia. Claro que de los estilitas hay muy poca gente enterada, pero de todas maneras deben comprender que hay mucho de verdad. Porque es todo documental, todo. Además, «alzaste tus ojos a una mujer, no volverá a pasar ante mi presencia»... Es documental todo. Aunque el milagro me lo inventé yo. Es que a mí me gusta mucho el peligro al que no se le da importancia.

—Pero para mí lo mejor de la película es cuando viene el féretro por dentro, por el desierto. «Ya está el diablo ahí—dijimos—, ya está el diablo.» No, no, francamente es una película más directa que *La Vía Láctea,* va más al público, ¿eh? Y, sin embargo, en Valladolid no la vieron porque...

—¿Cómo?

—Que *Simón* no la vieron en Valladolid; se quedó fuera, en el *hall,* mucha gente. No sabían que estaban dándoles *Simón del Desierto.*

—Claro que es española. *La Vía Láctea* no la comprendió nadie porque su francés es difícil. En español es ya difícil para un espectador ordinario, pero en francés es mucho más. Ahora, esta otra es muy distinta, la otra es invención toda, y ésta, *Simón,* está basada en documentos.

—Sí, sí, sí. Ya. Entonces, ¿y lo de *Tristana*? ¿En qué va a consistir la película?

—¿Cuál?

—*Tristana,* ¿en qué va a consistir?

—La *Tristana* es un paso atrás en mi carrera, es una película ordenada, académica, es la descripción de la decadencia de un señor. Un señor de tipo burgués. Burgués, pero anarcoide, anticlerical, etcétera, que al final termina renegando de todo lo que hizo en su vida, ¿verdad? No lo dice, pero se ve que es la historia de una decadencia, nada más. Pero supone un paso atrás en mi carrera. Había roto, en *La Vía Láctea* había roto con la

ordenación, con el tiempo, con el espacio, y ahora vuelvo otra vez a una perfecta continuidad muy académica.

—Bueno, aquí, en Zaragoza, ha gustado mucho *El diario de una camarera,* ¿eh?

—¿Que ha gustado qué?

—*El diario de una camarera.* Sí, sí, a la gente. Creo que *El ángel exterminador* no lo entiende la gente.

—No. No lo entiende, no. La gente no lo entiende, ya lo sé.

—Aquí hay una carta que ha llegado. Yo dudaba si dársela, porque... Pero se la voy a dar. Es para usted.

—Ah, muy bien. Pues muy bien.

—Es de un beato neoclásico que le quiere convertir a usted, ¿sabe?

—Ah, ¿que me quiere convertir? Pues va bueno.

—Ya la leerá usted después.

—La leo después. Muy bien. Me gusta la idea de que me quiera convertir.

—Ya verá usted que tiene mucha gracia. Yo le digo: «A Buñuel no se le trata así.»

—Me gusta mucho. Muchas gracias. A lo mejor le contesto. A lo mejor le contesto.

—O me contesta usted a mí.

—Sí. O le contesto a usted. Le contesto a usted con tres pesetas en sellos, porque el pobre... ha pagado y luego yo no se la he enviado por correo.

—Luego, yo le voy a hacer un regalo, pero no me lo tome a mal. Como he visto que a usted le interesa tanto el tema religioso, ¿eh?, a lo mejor le interesa este libro.

—Un catecismo para...

—¿Usted no ha leído nunca este libro?

—Ah, el holandés...

—El catecismo holandés. Se lo regalo.

—Me interesa mucho. Se lo agradezco mucho.

—Y se lo voy a dedicar. Como recuerdo mío. Pero no lo hago con ningún afán de proselitismo, sino porque he visto que usted tiene tal interés sobre el tema religioso y sabe tanto...

—No sé una palabra. Nada.

—Bueno. Bueno, mire, solamente esto...

—Sé muy poco y...

—Ya, ya. Mire este resumen...

—Digo, sé frívolamente...

—Es el resumen de los dogmas que se discuten en *La Vía Láctea.*

—Sí, pero casi todo lo de *La Vía Láctea* está tomado del dogma y de libros sobre religión.

—Sí, pero que lo ha hecho usted, ¿no?

—Sí. No, con Carrière.

—¿Con Carrière? Pues está muy bien hecho.

—¿Está bien hecho?

—Muy bien hecho. Quiero decirle que...

—Y muy respetuoso.

—Exactamente. Que usted...

—El resto era el dogma y éstas son las herejías.

—Yo creo que usted domina el tema religioso. Se lo digo por eso, porque le va a interesar. Es una catequesis. Una manera de enseñar una religión nueva.

—¿Ah, sí?

—Nueva. Esto es catequesis, no es dogma. Es una pedagogía de la fe, ¿no? Yo, al leer esas cosas y ese artículo de Carrière y al ver *La Vía Láctea* y hablar con usted, muchas veces suelo pensar...

—Lo compró en París, ¿no?

—Sí, en París lo compraron. Me suelo decir: la fe es más sencilla de lo que los hombres la hemos hecho. Hemos complicado la fe. A veces la fe es que Dios es trino y uno... Y a mí qué, dice uno, ¿no? La acepto. Con sencillez.

—No, la cosa más tremenda ha sido que ahora dicen, según he leído en el libro de un jesuita, no me acuerdo su nombre, que la base de todo es Dios, que todo es amor. Dios es amor. Cosa que ningún católico de mi generación cree.

—Exactamente.

—Dios era entonces un ser vengador tremendo, injusto.

—Eso, eso. Eso os ha hecho mucho daño.

—Injusto, que por un quítame de ahí esas pajas le condenen a uno para toda la eternidad. Y a esperar a aquel pájaro, ¿no? Así que ahora están dando la otra versión, que Dios es todo amor. Que me lo hubieran dicho de pequeño.

—Exactamente. Mire, yo creo...

—A mí no... Dios es todo justiciero y feroz, me han dicho. Así ha sido, sin prejuicios.

—Bueno, mire, es que creo que hemos dado nosotros, los sacerdotes y los católicos, hemos dado un rostro de Dios desfigurado. Yo tengo fe. Cuando me muera y vea cómo es Dios, estoy seguro de que será muy distinto de como a mí me lo han pintado y de como yo había creído que era, ¿no? O sea, que un poco de culpa tenemos nosotros, que hemos dado un rostro de Dios desfigurado. Dios no es así, seguro.

—Es lo que están diciendo ahora, pero eso no lo decían hace treinta años.

—Otra generación, pensamos de otra manera.

—Que ese Dios, a un hombre inocente, como nos decían en los ejercicios espirituales, por un pecado mortal lo condene por toda la eternidad, eso me interesaba a mí en Simeón el Estilita. Toda su vida dedicada a la buena fe, y aunque sea el orgullo el origen de la penitencia, porque es orgullo—y pecado—al fin y al cabo, no se da cuenta él. Además, es la época la que lo obliga a hacer eso, ¿verdad? Que este señor tenga un pensamiento equis y muera en ese instante y vaya al infierno..., eso es lo que he aprendido yo, la verdad. ¿No?

—Pues es un...

—Por eso es feroz. Feroz. En cambio, un pecador, Gilles de Rais, que es el ejemplo de criminal nato—en la Historia no hay un criminal como él—, de infame, de sádico, de cruel, de monstruoso, de blasfemo, de..., y que al final se arrodilla delante de..., y cuando va al juzgado lo juzgan y lloran... Sacrificó unos ochenta o cien niños. Hizo llorar a las madres de los niños sacrificados, que había muchas en el juicio. Y entonces lo absuelve la Iglesia, le otorgan la extremaunción y muere arrepentido. Ese se va al cielo, según me han enseñado a mí.

—Sí, sí, sí.

—¿Cómo es posible que un criminal que ha gozado de la vida y que ha infamado todo lo que ha tocado, ¿no? Y...

—Lo menos digno de...

—...Y que, luego, este señor sí se salva, y un pobre señor que ha estado toda su vida arriba de una columna, de pronto dice: «¡Qué ojos tan bonitos tiene esa mujer!», y ¡pum!, al infierno. Eso no, eso es lo que me han enseñado a mí. Y luego, para ese pecador, en el infierno, el consuelo del célebre pajarito que viene cada mil años y le lleva...

—...le lleva una gota de agua.

—¿Cómo?

—Que le lleva una gota de agua del mar, ¿no?, una eternidad.

—Sí. Eso es. Cada mil años viene a una bola de bronce un millón de veces más grande que el mundo. Y cada mil años viene el pajarito y se lleva un grano de trigo de esa bola, y a los mil años vuelve. Y vuelve. Los condenados darían gritos de alegría al pensar que aquello habría de tener fin.

—Sí, sí, sí.

—Pero a un señor que tiene un pecado mortal, ¡pum!

—Así lo hemos explicado. Yo creo que Dios es distinto de como lo imaginamos nosotros. Es totalmente distinto. Por eso su hermana Conchita... ¿Está aquí Conchita? ¿No está Conchita aquí?

—Sí.

—Pues he de hablar con ella. Un día fui a verle a usted a casa

de Leonardo, y usted no estaba. Salió ella y me dijo: «Hombre, tengo mucho gusto en conocerle, padre.» Y me dice: «Si la Iglesia hubiera cambiado hace cincuenta años, hace treinta, como ha cambiado ahora, yo no hubiera perdido la fe.» Y entonces le dije yo: «Usted en lo que no cree es en los curas.» Porque tengo metido en la cabeza que lo que hemos hecho es desfigurar la idea y el rostro de Dios.

—Pero eso indica cómo la Iglesia va a la zaga. En vez de ir a la cabeza, va a la zaga. Y cuando ve que los descubrimientos científicos, el estado del espíritu del siglo, lo que sea, va hacia adelante, pues rápidamente intenta adaptarse a eso, ¿verdad?; pero siempre se queda un poco a la zaga. Hoy he oído, por ejemplo, al padre Arrupe, que es formidable, lo que ha dicho sobre cómo la labor de los jesuitas es unirse, luchar por el desvalido, por el pobre, ir contra el capital. Bueno, pues los jesuitas llevan fama hace cuarenta años, cincuenta años, de estar al lado del rico, siempre. Era la institución que estaba más cerca de los grandes marqueses, duques, etcétera. Por eso no veo la universalidad o la eternidad de la Iglesia, porque veo que se va adaptando al siglo, que procura seguir a la zaga, ¿no?, la corriente, las costumbres, la civilización, la... Y ahora es un momento más de renovación, pero en tres años se quedará otra vez a la zaga. O treinta.

—Pues hay muchos católicos que piensan como usted, ¿eh?

—¿Sí?

—Sí, que vamos siempre a la zaga. Vino Marx y plantó su teoría marxista, y entonces, a los cincuenta años, vino un papa a decir, ¿eh?, cosas en favor del obrero y del pobre, ¿no?

—Sí. Lo bueno es que la Iglesia, además, lo resuelve todo. Ahora, por ejemplo, hay ciertos teólogos americanos protestantes que dicen, por ejemplo, que el pecado original no puede existir. Porque se ha descubierto y aceptado por la ciencia que el hombre no desciende de una pareja única, desciende de muchas. Hay un momento de confusión en que el hombre, el fuego de Prometeo, ¿no?, encuentra la razón y tal. Por tanto, no hay pecado original. Antes eran unos animales. Dios creó el hombre, una costilla de Adán, etcétera, y creó a la mujer, y los dos desobedecieron sus órdenes. Hoy día no tiene razón de ser todo eso. Según dicen. O sea, que sin el pecado original se destruyen los fundamentos de la religión católica.

—Pero hay un teólogo que...

—Absolutamente. La venida de Cristo para redimirnos del pecado original carece entonces de sentido.

—Pero lo que sí se puede decir es que el pecado original es siempre una oposición entre el bien y el mal. Eso no lo pode-

mos negar. Una oposición entre el bien y el mal. Una lucha.

—Sí, sí. Pero resulta que no se puede aceptar como un simple símbolo, hay que tratarlo, por desgracia, como un hecho. Porque lo malo es que es un hecho concreto, que todavía existe según la Iglesia: la primera pareja de la cual descendemos infringió los mandatos de Dios, y Dios la castigó por eso. Existe, hoy día, ese castigo. Es un hecho concreto.

—Bien.

—Y Cristo, por ejemplo. Un escritor o un filósofo americano, Hips creo que se llama, dice que Cristo probablemente se casó y tuvo hijos. Lo leí en *Time,* me parece. Eso lo destruiría todo. Porque dice que Cristo se aparece a los trece años, luego se lo encuentran a los treinta años, sabiendo muchísimo de la Biblia, seguramente estuvo en una sinagoga. Entonces, siendo él judío, según la ley judía, pues también era imposible que no se hubiera casado a los veinte años. Todo el mundo tenía que casarse porque era casi infringir una ley, ¿verdad? O sea, que teóricamente pudo estar casado. Si eso fuera verdad..., claro que eso no se puede demostrar...

—No; según ese señor, claro que no.

—Sería destrozarlo todo. Eso para mí lo destrozaría todo.

—No, no. Pero no creo que tenga razón en eso. Porque el Evangelio lo dice bien claro. Que estuvo allí, que estuvo treinta años oculto, trabajando, y que obedecía a su padre y a su madre. El Evangelio dice...

—Claro, porque no lo podemos cambiar. Imaginemos, aceptemos teóricamente eso. Aceptemos que a los veintidós años se casó y se separó de su mujer, la perdió o lo que sea. Y que luego, pues siguió su camino, su vida, teóricamente, claro está. Todo eso es problemático.

—No lo creo.

—No, absurdo no es.

—Hombre...

—Es improbable, pero absurdo no es.

—Es decir, para un católico sería absurdo desde el momento que tenemos esa fe, la de que Cristo es Dios.

—Claro que sería absurdo. Porque es Dios...

—Y es el enviado del Padre para redimirnos, ¿no?

—Por eso digo que son tesis que lo destruyen todo.

—¿Dice que se llama Hips?

—Es un teólogo alemán, digo americano, protestante. No, pero él no dice que eso fue así.

—Que pudo ser.

—Que pudo ser. Que pudo ser. Y aduce razones que no recuerdo ahora.

—Ya, ya veo.

—Como eso del pecado original, que es lo más probable.

—Todavía yo creo que tiene que avanzar más la ciencia.

—Bueno, pero hasta ahora, una cosa que se sabe es que no descendemos de una pareja única, de la pareja creada por Dios.

—Sí. Seguro.

—Bueno, la Iglesia estoy seguro que encontrará explicación. Encuentra explicación a todo. A todo.

—Somos muy listos los teólogos.

—Los teólogos son muy listos. Muy listos, sí. Galileo dice tal, y al cabo de tres siglos dicen: «Pues tenía razón.»

—No, pero es que lo de Galileo fue muy gordo.

—Es que son muy listos. Y es importantísima la religión en el mundo, y la Iglesia tiene importancia hoy día más que nunca. Y necesitan sobrevivir, y adaptarse.

—Pues yo le voy a ser sincero, su cine a mí me ha hecho pensar mucho. Por ejemplo, los sacerdotes que usted pinta, el de *El diario de una camarera,* los de *La Vía Láctea...*

—Ahí no hay nada, en lo de la camarera.

—Sí, hay un cura, hay un cura que, digo yo, no quisiera ser como ese cura.

—Un cura muy simpático, además.

—Oh, sí, simpático. Pero no quisiera ser como él.

—¿No?

—Y pienso que usted es verdad que hace una sátira de la religión, ¿eh? Sin quererlo la hace. Pero no falta al respeto. Yo creo que usted no falta al respeto.

—No, no. Sin embargo, tengo humor.

—Sí, eso. Pero resulta una sátira de cierta vida religiosa y clerical. Y nos hace pensar a nosotros, pues en este aspecto tiene razón Buñuel. Porque, francamente, hay cosas que no van bien, ¿no? Y, en ese aspecto, hace bien su cine. No digo yo que vaya a pensar en lo que dice Carrière en el artículo ése: que muchos curas, después de ver *La Vía Láctea,* tirarán la sotana al bulevar.

—¡Que muchos curas...?

—Que después de ver *La Vía Láctea* tirarán la sotana al bulevar.

—Qué puntada. Es una puntada.

—Lo dice Carrière ahí.

—Sí. Lo dice Carrière. Es una puntada eso. Es que tiene también sentido del humor, ¿verdad?

—Sí, sí, sí.

—Yo todo lo que he dicho lo digo libremente; además, no son pensamientos míos. Por ejemplo, a mí mismo me parecen descomunales esas dos cosas que he dicho, sobre todo lo del peca-

do original. Es tremendo, porque entonces no ha habido redención.

—Ya se empezó a plantear el problema cuando se dijo que tal vez había hombres en otros planetas. Pues entonces, si son hombres de verdad, la redención de Cristo ¿ha llegado hasta ellos? Se empezó a plantear entonces el problema teológico. Pero algunos decían: «Pues no; si ellos no han cometido pecado original, pues la redención no era para ellos», ¿verdad? Pero que vengamos de varias parejas, ¿eh?, eso...

—¿Cuántos años tienes?

—Treinta y cuatro.

—¿Y qué opinas de las opiniones políticas de tu padre?

—¿De las opiniones políticas de mi padre? Cómo podría decirle... Opino muy bien de ellas, y creo que su análisis del tiempo moderno es muy correcto.

—¿Cuál es su análisis del tiempo moderno?

—Lo que pasa ahora, que no sabemos adónde vamos. Hay una mezcla de todas las ideologías. Los amigos son enemigos. No sabemos exactamente dónde estamos.

—Es decir, la confusión...

—Sí. La confusión del mundo moderno.

—¿No crees que tu padre ha estado confuso desde que nació?

—No.

—¿Por qué?

—¿Pero qué quiere usted decir con la palabra «confuso»?

—Según tu padre, en el momento que cierra los ojos se siente anarquista, nihilista, como él dice. Pero en cuanto los abre, ya no lo es, ni lo ha sido nunca.

—Yo creo que eso es típico. Por ejemplo, para mí los grandes pesimistas son pesimistas porque son optimistas. Viendo el mundo como es, caen en un pesimismo que viene de un optimismo anterior infundado.

—Bueno, pero ¿cuáles son, a tu juicio, hoy, las ideas fundamentales de tu padre en política?

—Yo creo que en política fundamental sigue situado en la esperanza del mundo, en el comunismo.

—¿Qué tipo de comunismo? Porque, hoy, decir comunismo no quiere decir gran cosa.

—Yo no soy muy político. Así es que...

—Por eso mismo te lo pregunto.

—Yo creo que decir «comunismo» es decir la lucha de clases de los pobres contra la opresión de las clases dirigentes. Yo creo que es eso básicamente.

—Sí, la justicia.

—El mayor bien posible para la gran mayoría. Esa creo que es la idea de mi padre.

—¿Tú has trabajado con él?

—Sí, en algunas películas.

—¿Crees que él parte de una idea primera general, es decir, de un *script* ideal, o de una imagen? Para decirlo rápidamente, ¿va del signo hacia la idea o de la idea hacia el signo? ¿Piensa en una imagen y la va desarrollando, o tiene una idea y escoge las imágenes que van a ir formando el proceso de esa idea?

—Para él, el cine, creo, más que imagen es idea. El quiere contar una historia, y al contar esa historia salen las imágenes.

—Me interesa mucho esta idea tuya porque es exactamente lo contrario de lo que dice tu padre. Tu padre dice que, para él, las imágenes surgen y que de una imagen pasa a otra.

—Puede ser. El nunca me ha hablado de su concepción creativa, de cómo concibe su trabajo.

—No. Ni contigo, ni creo que con nadie haya hablado de esto.

—Yo veo que él construye primero una historia, muy fuerte, cuando hace su *script,* y una vez que está hecha la historia y que tiene una base fuerte, entonces entra a hacer la película y surgen de ahí sus contradicciones y alternativas. Pero él siempre tiene esa idea lineal inicial.

—Bueno, ten en cuenta que estoy totalmente de acuerdo contigo. Esto no quiere decir, como es natural, que él lo diga. Yo creo que, auténticamente, él se miente a sí mismo cuando habla de que cree en la aparición de una imagen y que, a partir de esa aparición, va de aparición en aparición.

—Bueno, puede suceder que... Por ejemplo, *Viridiana* creo que salió de una aparición. Creo que vio un cuadro de una Santa Viridiana en el que aparece con los clavos y los instrumentos de la Pasión. Y creo que ahí estuvo la imagen o la intuición primera, y de ahí salió la historia. Después, a partir de la historia, fue buscando imágenes cinematográficas más concretas. Así es que...

—Me interesa mucho esa idea, pero yo tengo una muy distinta. Para mí, *Viridiana* viene de una lectura de *Halma,* de Galdós.

—Tal vez.

—Dentro de un año podré hablar con tu padre de este asunto. Porque, por el momento, todavía andamos en el puro surrea-

lismo. No es que yo crea que sean menos surrealistas sus últimas películas, pero son de otro tipo de surrealismo.

—Yo creo que una de las grandes influencias en el trabajo de mi padre es el pueblo de Calanda, su pueblo natal. Pero no sólo los tambores, es el pueblo mismo, la gente, la sequedad del pueblo, todo, todo.

—Sí, es Aragón. Igual que en Goya. El problema está en si tú crees, efectivamente, que hay una influencia, digamos española, quitándole el sentido nacionalista a la palabra. ¿Crees que la primera fuerza que hay en tu padre es esa fuerza ética española, o se trata de un surrealismo, digamos, cosmopolita?

—El factor español acaba siendo determinante. Sus películas buenas son las que tocan temas españoles, creo.

—¿Qué estimas por películas buenas?

—*Viridiana, El ángel exterminador.* Le sale mucho de Calanda en ésta, y de Teruel, y hasta de Cuenca. En *El ángel exterminador,* cuando entran en el retrete, y uno levanta la tapa de la taza grande donde hacen sus necesidades, y ve a través de ella un águila volando allá abajo y unas hojas secas revoloteando... Nadie sabe lo que es eso: eso pasa en los retretes de Cuenca que están en las hoces. Y cuando levantan las tapas, río abajo pasan águilas y palomas, y a veces el aire echa... Porque hay unos abismos de cien metros. No sé.

—¿Tu padre estuvo en Cuenca? Por gusto, tu padre ha viajado relativamente poco.

—No le gusta viajar, no.

—Viaja casi por necesidad.

—Por gusto, de vez en cuando; por ejemplo, a Cuenca o a las Batuecas, cerca de Portugal, donde están...

—Sí, las Hurdes.

—A veces viaja así, porque le gusta, pero muy poco.

—¿Tú naciste en...?

—En París. El treinta y cuatro.

—¿Dónde estudiaste?

—Primaria, en Nueva York y en Los Angeles; secundaria, en México. Hice mis estudios formales en Oberlin, Ohio.

—Conozco muy bien Oberlin, porque mi hija mayor estudió allí unos años antes que tú. ¿Y luego?

—Luego, nada. Yo quería ser ingeniero agrónomo, pero ¡qué bueno que no fueron por ahí las cosas!

—Como tu padre. Y luego, ¿qué has hecho?

—El cine no me interesaba. Cuando yo era chico, ir al estudio era horrible, ¿no? Es muy aburrido el estudio para alguien que no sabe nada. Para un niño de once o quince años es muy aburrido, vas un día, y después, ya... Y al salir de la Universidad

UNIVERSIDAD DE VALENCIA BIBLIOTECA FACULTAD

ya no sabía qué hacer, tenía mi diploma de «english translator» y no sabía qué hacer. Un día, en una fiesta, con Dancigers, le dije de chiste: «Déjame trabajar en el cine.» Y él me contestó: «Muy bien. Mañana comienzas con Orson Welles, como primer asistente.» Yo le dije: «No, no, yo no conozco nada de esto. Estaba bromeando.» «No, no, tú hablas inglés y español, y él necesita un asistente. Vente.» Y ahí comencé con Orson Welles.

—¿Aquí?

—Sí. En *Don Quijote,* que hicieron aquí. Y, después, con Hugo Butler. Y ya seguí.

—Es curioso que las carreras de tu padre y la tuya se originen de manera parecida. Tú, ahora, has hecho cortos.

—Sí, cuatro. Pero estoy indeciso entre el cine y la escultura.

—Sí. Ya lo sé. He visto algunas. Pero no se contraponen ambas cosas: puedes hacer cine y escultura.

—Quién sabe. Porque las dos son cosas que necesitan mucha dedicación. Y veo que cuando estoy haciendo escultura, no puedo ni pensar en el cine. Nada.

—Bueno, pero volviendo al cine, has hecho una película sobre los tambores de Calanda.

—Hice una sobre los tambores de Calanda, en Calanda mismo. Pueblo feo; si lo digo, me echan de... Pueblo chiquito, seco.

—¿Cuántos habitantes?

—Creo que de tres a cuatro mil.

—Háblame de tu casa solariega, lo pongo entre comillas.

—¿Solariega?

—Sí, de tu casa natal y de las...

—¡Ah!, mi casa natal es en París, pero...

—No, no, no. La casa de la familia, la de Calanda.

—¡Ah! ¿Te das cuenta de mi español? Pues ahora está bastante arruinada, quiero decir deteriorada, porque falta dinero para poner esto y aquello, y después de la guerra civil yo creo que se fueron los centavos y la casa ahora está muy triste, muy grande, cayéndose la pintura, grietas por todas partes...

—¿Quién vive ahora allí?

—Nadie. Nada más van para vacaciones mi tía Alicia y sus hijas y nietos, y tal. Yo suelo ir por Semana Santa, pero a una fonda que hay allí.

—¿Así que esas tierras hoy no pertenecen a los Buñuel?

—Sí, hay unas que aún pertenecen a la familia. Tienen olivos y hay una granja. Pero casi no se pagan, con la cosecha del olivo pagan a los empleados que trabajan allí, y los impuestos, y ya. Así es que no ganan mucho. El tío Alfonso, que murió durante la filmación de *Viridiana,* se ocupaba un poquito, le gustaba mu-

cho la granja y estar en el campo. Pero desde que él murió, nadie se ocupa de las tierras.

—Me gustaría ir por allá y sacar unas fotos. Calanda es una tierra que va subiendo hacia la sierra de Albarracín y Teruel, ¿no?

—Es entre Teruel y Zaragoza, justo. Si quieres fotos, mi primo Pedro, el Cristián, tiene una colección de fotos de Calanda, las mejores del mundo.

—¿Dónde está?

—El está en Madrid o en Zaragoza. Pero escribiéndole a él...

—Sí, lo puedo ir a ver.

—Sí, sí. Pero le pides las fotos y te da todas las que quieras. Esa foto creo que es suya, la del...

—¿La del libro de Kyrou?

—La del Kyrou creo que es de Pedro Cristián. El tiene muchas, muchas. Por eso hice la película, porque antes tenía todas las fotos y se las enseñé al productor, y tomé luego los mismos ángulos. No es tan difícil.

—Y esa película tuya sobre Calanda, ¿dónde se ha exhibido?

—Pues no se ha exhibido. No pueden venderla.

—¿Cómo es eso?

—Es que hace mucho ruido. Es una película difícil de pasar, de tan fuerte. Los palillos pegando y la sangre en la mano. Y, además, si pasas esa película como corto, la otra película después se queda muy *flat*. Es tan brutal, tan humana y tan fuerte (y los tipos con los tambores), que después es difícil pasar otra película.

—Pero tal vez se podría hacer un bonito programa con *Un perro andaluz* y *Los tambores de Calanda*...

—Ah, eso sí.

—O ponerla después de *Nazarín*, como continuación de *Nazarín*.

—Sí, sí. Sería formidable.

—¿Verdad? ¿En qué películas, exactamente, trabajaste con tu padre?

—En *La fièvre monte à El Pao* y *Nazarín* fui de mirón. *La joven, Viridiana, Le journal d'une femme de chambre*, nada más.

—Ya está bien. ¿Y qué película de tu padre te gusta más? No te pregunto cuál es la mejor, sino la que más te gusta.

—Bueno, hay diferentes tipos, ¿verdad? Yo creo que las que más me gustan son *Viridiana* y *El ángel exterminador*. Bueno, *La edad de oro* también, y *Un perro andaluz*. Sí, esas cuatro.

—Y tú, ¿estás compenetrado con tu padre referente a los problemas cotidianos de la vida?

—¿Qué quiere decir compenetrar?

—Compenetrar quiere decir: ¿estás de acuerdo con él en las cosas de la vida moderna en el terreno familiar? ¿Por ejemplo, en las relaciones sociales?

—No, no soy como él. Por su forma de pensar, por su vida social, por su formación. Son dos generaciones. Yo salgo más, con mi mujer soy más moderno. Digamos, por ejemplo, que dejo a mi mujer trabajar.

—Claro, tú no tienes gran cosa de español, y tu padre lo es, lo es mucho, ¿verdad? Y lo que pasa es que él es un marido español...

—Sí, y yo no. Yo soy un marido, no sé, francés, americano, un poco español, mexicano, no sé qué. De varias nacionalidades.

—Y, puesto a hacer películas, ¿harías películas parecidas a las de tu padre?

—Sí, sí, creo que sí. Trabajando con él he aprendido también mucho técnicamente. La manera de ahorrar tiempo y esfuerzos, por ejemplo. No me gusta el gasto. Los cuatro cortos que hice, todo el mundo se quedó asombrado porque casi no utilicé película. Y eso lo aprendí de él. A filmar lo que quiere uno, y nada más.

—Es decir, llevar hecha la película en la cabeza.

—Sí.

—Bueno, esto es una cosa puramente técnica.

—Sí. Pero, moralmente, lo mismo.

—De acuerdo, pero siempre en el terreno profesional. Tu padre es un director español, e influye cinematográficamente por ese trasfondo nacional, casi visceral. El surrealismo añade. Y en ti no podría darse esa relación.

—¡Pues claro, qué demonio! Los hijos de exiliados nos hemos formado en veinte lugares. Lo que en mi padre es visceral, en mí es una mezcla extraña de herencia, gusto, disgusto, lecturas, que acaba pesando poco. No se puede vivir con eso encima.

—Te entiendo, te entiendo. Es el problema de mis hijas. No olvides que tengo tres yernos de tres diferentes nacionalidades en tres países distintos.

—Ahí tienes.

—Esto me lleva a una última pregunta. Y se refiere a tu mujer. Tu mujer es de origen judío. Y, muy curiosamente, la posición de tu padre, que conozco casi por olfato, es precisamente una posición española absolutamente irracional, como tantas cosas españolas. En el fondo, en el momento en que abre los ojos, hay un ambiente antisemita irracional en el español, precisamente porque es semita. Es decir, tu familia paterna tiene una raíz árabe muy clara. Hasta es posible que tengáis una raíz judía. Buñuel, Buñol son nombres de lugar. Aragón no tuvo otros mora-

dores durante siglos. Pero tu padre, de todas maneras, tiene cierta prevención irracional e histórica, como el noventa por ciento de los españoles, hacia los judíos. ¿Ha variado la posición de tu padre referente a esto con tu matrimonio?

—Francamente, no lo sé. Porque como siempre está de broma, no sé cuál sea su posición. Yo creo que el que ella sea norteamericana le molesta más que el que sea judía. No. Quiero decir que más le molesta la manera de ser de la mujer norteamericana, en comparación con la española. Debe de encontrarla muy frívola, muy dada al teléfono, a salir por las tardes con amigas y todo lo que no es aceptable en un mundo español.

—Y en las minifaldas.

—No.

—Sí.

* * *

Exposición Juan Luis Buñuel. Galería Misrachi. Ingeniosísimas construcciones de alambres y hoja de lata. Graciosas, elegantes ideas. Buen gusto. Juguetes. A veces, el hálito del arte verdadero, como si no le importara. Manierismo de hoy. Diversión muy dieciochesca: el diablo, al plural. La gracia y una ausencia total de Dios. Resultado perfectamente normal de la obra de su padre. Imaginación, fantasía, pero—ya—ausencia total de una educación religiosa.

Pero Luis no va a la inauguración. Le molesta la gente, según dice.

JOSÉ BERZOSA

—¿Cómo fue su complicidad con Buñuel en *La Vía Láctea*?

—Bueno, mi complicidad es la complicidad que Buñuel tiene con toda la gente con quien trabaja. Buñuel no actúa como un director que no explica nada, que hace trabajar a la gente como autómatas, y se siente mucho más tranquilo, mucho más *a l'aise,* como se dice aquí, cuando trabaja con gente con la cual siente afinidades de nacionalidad, de ideas, en conformidad con el medio español. Y no es que a mí me haya prestado atención, pero tenemos muchos amigos en común; yo conozco a su hijo, y sabe la admiración que tengo por su obra, y creo que conmigo se siente más tranquilo, mucho más afín que con un actor profesional, aunque un actor tenga más experiencia y ofrezca más garantía. Entonces fui a visitarlo para pedirle que me autorizara a hacer un documental sobre el rodaje de *La Vía Láctea,* y bromeando, al yo saber que es muy reacio a todas las manifestaciones de publicidad, y como conocía el guión, le dije: «Vengo a verle a usted porque me he enterado que hay un papel de obispo. Me gustaría hacer el obispo.» Entonces se rió y me dijo que el papel de obispo ya lo había dado. Seguimos hablando, estuvo muy amable y me concedió la autorización para rodar el documental para la televisión francesa. Al final de la entrevista llamó a su ayudante, y sin decirme a mí nada, le dijo: «¿Qué te parece la cara de Berzosa? Creo que haría un buen *diacre,* un buen primer *diacre*.» Pensé que estaba bromeando, porque nunca he actuado, y yo prefería que fuera una broma, porque es una responsabilidad intervenir en una película de Buñuel. No sólo una responsabilidad artística, sino económica, porque la torpeza de un actor puede retrasar el rodaje, y eso representa gastos suplementarios. Yo estaba un poco reticente. El insistió amistosamente y, con el tono que emplea, dijo: «No, además es en latín, y

como hay pocos actores que hablan latín, y usted tiene que saber latín, como un buen español...» No me acuerdo nada de latín, muy poco, pero me dieron el guión. Pasé el verano en la playa de Santander estudiando todas las mañanas el guión en latín, una persona llegó a decir a mi mujer que pensaba que yo era un seminarista, de las vocaciones tardías. Y, efectivamente, el papel me lo sabía de memoria. El día en que llegué al rodaje había un *plateau* impresionante, había fácilmente sesenta personas en el rodaje, era en exteriores, y Buñuel me dijo: «Bueno, ¿te sabes el papel bien?» Y yo dije muy satisfecho: «Me lo sé de memoria.» Efectivamente, me coloca entre veinte figurantes y dice: «Acción.» Y no me salía ni una palabra, tenía un tal *trac,* tenía un tal terror, que no me salía ni una palabra. Entonces se echó a reír (porque sabe perfectamente siempre cómo hay que tratar a la gente). Nunca lo he visto nervioso, ni excitado, ni una sola vez; y bueno, pues, a partir de ahí, durante el rodaje, todo transcurrió muy bien.

—Entonces, según tú, Buñuel jamás altera el *set* cuando se encuentra con un actor que no corresponde a lo que él quiere. ¿Qué hace?

—Bueno, he exagerado. A veces se nota que se irrita, se excita, se impacienta, pero se impacienta controlándose, nunca se encoleriza como en el número clásico del director genial. Donde lo he visto impacientarse es con la técnica, pero la impaciencia se manifiesta de una manera humorística. Por ejemplo, con Matras, el director de fotografía, que es un hombre escrupuloso en su oficio (muchos técnicos, a veces, tienen el defecto de considerar que la imagen es un fin en sí misma, sin darse cuenta de que en el fondo la imagen forma parte de la película, y que en ciertos momentos su importancia es secundaria). Entonces, él quería cuidarlo todo mucho, hacer imágenes muy *léchées*, entonces Buñuel se impacientaba, pero sin perder nunca el tono de broma, el tono amistoso. Una vez sí se enfadó, se encolerizó, porque me dijo antes de rodar el documental que no quería que le pusiera el micrófono sin que él lo supiera de antemano, que eso le parecía un sistema policíaco, y tiene razón, porque depende del uso que se haga después con lo que se ha grabado. Pero en mi caso, como en el de muchos cineastas, si se emplea el micro bruto, la cámara bruta, es para obtener espontaneidad del personaje. Yo creo que la falta de honradez nace en el momento en que se emplean estos documentos que se han filmado sin la autorización de la víctima, pero creo que si a la víctima se le hacen ver los documentos, no es ninguna falta de honradez. En el documental, en un momento se volvía y decía: «No quiero micrófonos en el campo.» Había descubierto que yo estaba al lado

con un micrófono, grabando las indicaciones generales a un actor. Entonces se encolerizó mucho, pero como no puede soportar la idea de haber humillado a alguien o de haberlo herido, al día siguiente, para hacerse perdonar, gritó al verme: «¡Cuidado con ése, lleva micrófonos hasta en los cojones!»

PIERRE PRÉVERT

—Cuénteme, querido Prévert, lo que sabe de Buñuel, qué piensa de un hombre que, como usted me decía, es huidizo.

—Huidizo, no. Es algo pesimista, también tímido, y tiene horror, sobre todo ahora que está sordo, a encontrarse con la gente. La huye. En París, por ejemplo, cuando viene, sé que sólo se ve con los más íntimos. Formé parte de un grupo que concede los premios «Académie du Cinéma», y recuerdo que le otorgamos a Buñuel una «Estrella de Cristal» por no sé qué película, y luego hubo una cena donde reunimos a todos los premiados. Se había escogido precisamente una fecha en que sabíamos que Buñuel estaba en París, pero el esfuerzo que tuvimos que hacer para que acudiera fue inimaginable. Yo creo que tengo una cierta responsabilidad en el hecho de que asistiera, porque me dijo francamente: «Pierre, ¿qué es eso de la cena? Porque tú sabes que tengo horror a los discursos, me horroriza todo eso.» Y yo le dije: «No hay nada de discursos, son simplemente las personas que se reúnen todos los años para conceder un premio a las películas que más les han gustado, a los autores que ellos estiman, y tú estás entre aquellos a quienes más queremos, y estamos muy contentos de concederte ese premio.» Creo que era por *Viridiana.* Entonces me dijo: «Iré, pero no diré una palabra.» Y le contesté: «Bueno, pues no dirás una palabra.» Vino a la cena y estuvo encantador, muy a gusto, porque no le habíamos fastidiado la noche. Se le colocó en una mesa donde no recuerdo quién más estaba, pero yo sabía que sus comensales le tratarían con cariño. Cuando acabó la cena, muy sonriente, me dijo: «Gracias. He venido gracias a ti. Verdaderamente ha sido una velada muy agradable, una reunión cálida, una velada de amistad.» Me acuerdo muy bien de su expresión «de calor», se encontró a gusto con nosotros porque no le habíamos molestado. A eso me re-

fiero cuando digo «huidizo», porque no quisiera que se pensara que es una persona que huye. Todo eso tiene que ver mucho con el surrealismo. *Un perro andaluz* es un recuerdo maravilloso de cine, que yo ligo al surrealismo, y forma parte de unos recuerdos que para mí son muy interesantes. Para mí el surrealismo no es un movimiento literario, no es un movimiento artístico, es un puñado de hombres que tuve la suerte de encontrar cuando yo era un muchacho de diecisiete años, que significaba ser un niño comparado con los chicos de hoy. Verdaderamente fue una suma de circunstancias lo que hizo que M. Jacques llevase a los surrealistas a ver la pintura de Tanguy, fue así cómo conocimos a ese grupo. El primero fue Desnos, que había venido a ver las pinturas de Ives Tanguy, pero también y sobre todo por los hombres, pues eran bastante excepcionales; y tal vez Desnos hablara a Breton y a los otros, y así fue como tuve la suerte de conocer al grupo, más tarde, al ir a las tertulias de la calle de Château. Eran para mí un poco misteriosas y no siempre muy comprensibles, porque trataban ideas literarias, filosóficas y otras que se me escapaban un poco, pero eran reuniones muy divertidas porque nos reíamos mucho. Breton era un hombre muy jocoso, le gustaban mucho las bromas. Aragon estaba por entonces verdaderamente maravilloso, Eluard era mucho más serio, y además toda la banda que...

—¿Era en mil novecientos veintiocho?

—Era más bien antes, hacia mil novecientos veintiséis, porque en mil novecientos veintiocho la calle de Château ya no existía.

—Buñuel no iba aún por allí.

—No. Yo le conocí por *Un perro andaluz* y, después, por distintas circunstancias. Cuando dirigió *La edad de oro,* yo tenía amigos que eran ayudantes suyos: Jacques Bernard Brunius y Claude Heyman. Un día vinieron a verme y me dijeron: «Oye, ¿quieres hacernos un favor?» Yo les pregunté: «¿De qué se trata?» «Pues verás—me contestaron—, Buñuel busca un muchacho para *La edad de oro,* y hemos pensado en ti.» «¿Por qué?» —inquirí—. «Porque necesita a alguien extremadamente delgado.» Soy delgado, pero entonces estaba aún más delgado que ahora. Buñuel me había visto una o dos veces, pero no se había fijado en mí, además, yo no era gran cosa, y soy de temperamento algo tímido. Cuando me vio, dijo: «Está bien, está bien.» Y actué en *La edad de oro,* en una escena muy corta, con Mallorquín. Yo formaba parte de esa banda de la que era jefe Max Ernst. Estaba sobre una especie de jergón sobre el cual me había dicho Buñuel que me acostase, después de haberme puesto un traje inverosímil por el que enseñaba las piernas. Las tenía esqueléticas, y aún se exageraron añadiendo artificios para ha-

cer resaltar los huesos. Después me dieron un trozo de bramante y me explicaron muy amablemente: «Tú estás ahí, y juegas con el hilo entre las manos y dices tu frase.» No recuerdo cuál. Y eso fue todo. A Buñuel le encantó. Debo decir que fue una de las escasas apariciones que he hecho en la pantalla, pero guardo un buen recuerdo, pues pasamos un excelente día de trabajo. Mi escena era muy corta, pero estuvimos juntos, y eso es un recuerdo muy agradable. Ya ve usted, esto es todo lo que puedo decirle sobre mi trabajo de actor con Buñuel.

—Además de esos recuerdos de actor, ¿qué piensa usted sobre el valor real de las películas de Buñuel?

—Pues bien, yo creo que ya se ha analizado y que la impresión no hará más que ir acentuándose. La obra de Buñuel es muy particular, porque nunca es igual. Es parecida en el fondo, si se quiere, si se medita. Personalmente, por ejemplo, la última película, *La Vía Láctea,* no me gusta del todo. Yo soy muy raro, muy infantil, y cuando voy al cine me gusta comprender, que las cosas sean mucho más simples, me fatiga tener que buscar el sentido, y debo decir que *La Vía Láctea* no la he comprendido, no he traducido lo que quiere decir. Y como verdaderamente no me ha interesado, no me ha movido a intentar comprenderla. He visto imágenes—esto es un poco crítica desde el punto de vista profesional—que no me han parecido visualmente bellas, no es una de las películas cuidadas de Buñuel. Es una película que me ha decepcionado después de haber visto otra, inacabada, que me gusta mucho más, y que es *Simón del Desierto.* Puedo equivocarme, porque no tengo derecho a hablar en nombre de Buñuel, y puede ser que para él sea *La Vía Láctea* su preferida. Para mí, *Simón del Desierto* es un Buñuel auténtico, es el Buñuel que me gusta, en el que reencuentro al Buñuel de *La edad de oro,* al de *Viridiana,* que es la película que más me ha trastornado y emocionado. Y otra cosa que me viene, así, en este momento: tengo la impresión de que las actuales películas de Buñuel hechas en Francia no son sus mejores trabajos. No sé por qué, pero hay algo que no me convence en las películas que Buñuel dirige en Francia. *El diario de una camarera* no me ha gustado.

—Y, sin embargo, Luis dice: «A los franceses les gustan mucho las películas que hago en Francia, porque creen que son películas francesas.»

—Eso es divertido, pero yo soy muy sincero y digo lo que pienso. Esto no impide que quiera mucho a Buñuel, y cuando le veo no tenemos necesidad de hablar, nos comprendemos sencillamente con una sonrisa. Cuando me encuentra—nos vemos raramente—, me hace siempre la misma pregunta sobre mi hermano. Dice: «Jacques, ¿ya no bebe?» Yo le digo: «No, ya no bebe.»

Y él dice: «¿Le resultó fácil?» A lo que respondo yo: «No lo sé, habrá que preguntar a Jacques, pero el hecho es que dejó de beber.»

—Lo que resulta extraordinario es que en la lista que hice, usted está entre los primeros, creyendo yo que se veían mucho más. De lo que sí estoy seguro es de que usted le tiene gran aprecio.

—No lo dude. Le voy a contar una anécdota. Cada vez que se anuncia que Buñuel va a dirigir en Francia, es enorme el interés que se levanta entre los que se llaman técnicos. Cuando vino a dirigir *El diario de una camarera,* creo yo, un operador que estimo mucho, Sacha Berny, me dijo: «Escucha, Pierre: Buñuel está en París. Haz algo, porque quisiera trabajar con él.» Y como Sacha es amigo mío, además de un excelente técnico y un operador muy bueno, le dije: «No te prometo nada, no veo nunca a Buñuel, no quiero molestarle, pero, ya que me pides eso, voy a escribirle una carta.» Sabía que se alojaba en el hotel del bulevar Raspail y le escribí unas líneas explicándole lo que acabo de decirle, que desde que llega, todo el mundo quiere trabajar con él, y explicándole que Sacha Berny es un excelente operador. Poco tiempo después supe que Sacha Berny había hecho la película y me alegré mucho, porque había otros operadores de tomas de vista que también son amigos y que me dijeron: «Lo tendré en cuenta.» «¿Por qué?» «Pues porque estaba a punto de conseguirlo, y Buñuel se ha decidido por Sacha Berny, según dijo el productor, porque Buñuel se expresó así: "Parece necesario tomar a Sacha Berny. Es amigo de Pierre Prévert".»

—En el fondo, la técnica para Buñuel no tiene una importancia extraordinaria, pero, de todos modos, yo quisiera que volviéramos hacia atrás, y saber si usted piensa verdaderamente que el surrealismo ha tenido influencia sobre la política francesa de los últimos treinta años.

—No se lo puedo decir. Soy realmente incompetente en el tema de la política. No sé, pero el surrealismo ha tenido una influencia inmensa, ya que desde hace más de quince años se habla sobre todo de surrealismo. Se habla mucho más ahora que entonces, y verdaderamente ahora se ve la importancia que tuvo, aunque sólo fuera la pintura surrealista. Los textos surrealistas están impresos, y creo que esto no pasará nunca, porque, además, están muy bien.

—¡Que esto no pasará nunca! Eso no se sabe. Porque he conocido la influencia del cubismo, y, hoy, la influencia del cubismo—que fue puede que más grande que la del surrealismo—está completamente pasada.

—Completamente, pero existe siempre. Y me acuerdo que la

última retrospectiva—que se remonta a no sé cuántos años—de cubismo fue maravillosa, y pienso que si se hiciese ahora, volvería a tener éxito. Se olvidan un poco las cosas porque hay mucha acumulación, y gran número desaparecen. Pero el cubismo es hermoso.

—Entonces, cuando usted se encuentra con Buñuel, ¿no le habla de cine o de literatura?

—No, nada de eso. Cuando usted dijo que él habla frecuentemente de mí, me conmuevo mucho, porque le tengo gran cariño, es un hombre al que quiero, es un hombre bueno. Me gusta mucho pasear con él, y, sin embargo, no me agradaría trabajar con él, ya ve usted. Cuando nos encontramos, reímos, pero no hablamos nunca de cine, ni de literatura, ni de surrealismo. El se limita a decirme: «¿Cómo estás? ¿Cómo está Jacques?» El se preocupa mucho por la salud de Jacques y de todos los conocidos nuestros, entre otros, un amigo que acaba de morir, Eli Lotar. Muchas veces me habla de Lotar, por quien demuestra un enorme interés.

—Esa era una de las cosas que yo venía a hacer a París, ver a Lotar, pero murió quince días antes de mi llegada.

—Era un ser extraordinario, un tipo curioso, un contestatario *avant la lettre,* un ser que había rehusado todo. Y creo que es mejor que haya muerto ahora, porque después hubiese sido aún más trágico. Era un señor que decía «no» a todo, no quería trabajar en absoluto, ni hacer nada de nada, se negaba a todo, a todo.

—Creo que fue la muerte de Giacometti la que le llevó a ese estado.

—Sí, la muerte de Giacometti afectó enormemente a Eli. Y también Giacometti tenía relación con Buñuel.

—¿Por qué? Ah, sí, por *La jirafa.*

—No solamente por eso. Era un hombre tan lleno de vida, que no hablaba exactamente de la cultura cuando se le veía, sino de la vida, de las cosas de la vida.

—Y con *La jirafa,* ¿qué es lo que sucedió?

—De eso no estoy muy enterado... Para mí, *La jirafa* es la película de Buñuel, pero...

—¿Usted no estaba enterado? Pues es muy sencillo, fue Giacometti quien construyó la jirafa que existió verdaderamente en el castillo de los Noailles. Exactamente fue eso. La jirafa estuvo allí, no es una invención de Buñuel. El solamente puso...

—¡Qué divertido!

—...un poema, en fin, un texto que había encontrado, junto con un profesor de Historia Medieval, en Madrid. Tomó el tex-

to, lo reformó un poco, y después, pura y sencillamente, lo puso en el texto, que publicó en seguida: *El surrealismo al servicio de la revolución.* Entonces Giacometti hizo *La jirafa,* que puede ser que esté aún en un cobertizo cualquiera del castillo de los Noailles.

—Verá usted, a mí el surrealismo me enriqueció mucho en ese período, y le guardo reconocimiento por ello. Ese encuentro fue uno de los momentos más importantes de mi vida.

—Todos los surrealistas tuvieron la misma impresión. El único que se resiste a hablar de eso es Aragon. Pero por otras razones.

PIERRE ABRAHAM

—Mi querido Pierre Abraham, tú pasaste el rubicón en mil novecientos veintiséis, tú eras—eres—ingeniero, y tú has dimitido de las compañías capitalistas y te hiciste escritor y sobre todo espectador. Mil novecientos veintiséis fue la época de la llegada de Buñuel a París. El vio exactamente las mismas cosas que tú. Bueno, tú tienes la palabra.

—Oye, si me permites voy a tomar el asunto por otro lado; en el punto de mil novecientos sesenta y nueve. Como tú sabes, nosotros publicamos hacia finales de mil novecientos sesenta y ocho un número especial de *Europe* sobre el surrealismo. Ese número tuvo gran éxito comercial. No discuto en absoluto su contenido, ni su valor histórico, ni su interés para las jóvenes generaciones, pues no deja de tener cierto número de exactitudes sobre una época que comenzó hace unos cincuenta años. Pero ese número, personalmente, me planteaba problemas, y es la razón por la cual no encuentras en él un texto mío. Si lo hubiera escrito, hubiese dicho probablemente que, en contra de su tradición, *Europe* se ocupaba en ese número de un asunto que no me parecía representativo, constante, en la historia de la literatura francesa. Voy a explicarme, y vuelvo a lo que decías hace un momento. Fue en mil novecientos veintiséis cuando me liberé de mi trabajo de ingeniero para empezar, como decíamos en aquel tiempo, «mis obras personales». Seguí, pues, el movimiento desde lejos, yo diría que como un espectador burgués interesado por los movimientos que se producían en esa época y en los que no se podía dejar de estar interesado. Pero, como muchas de las gentes de mi generación, lo veíamos saliendo de una guerra tremenda, comprometidos durante un cierto tiempo en la reconstrucción industrial del país, y bastante incomprensivos de lo que pasaba en las esferas intelectuales y en particular en las capas

relacionadas con lo que se llamaba el surrealismo. Lo que nos sorprendía y nos extrañaba un poco era la falta de consistencia de lo que los muchachos (había pocas chicas en el movimiento surrealista) querían decirnos y hacernos comprender a nosotros, espectadores de la época. Nosotros buscábamos ante todo, como racionalistas que éramos, los elementos razonables de nuestra Historia, las cosas que pudiéramos discutir o admitir, pero cosas reales, concretas, que admitiesen la discusión. En lo que concierne al surrealismo, nos encontrábamos, por definición, ante cosas surreales, es decir, para nosotros irreales, que no tenían de hecho «ninguna consistencia», que nos extrañaban y nos dejaban un poco desconfiados. Tomo como ejemplo las sesiones de cine, de recitados de poemas, las representaciones teatrales a las que yo asistía y que terminaban generalmente con altercados extremadamente vivos entre los participantes a estas sesiones, y después, muy pronto, entre los participantes y los espectadores. Asistimos a tumultos puramente ideológicos o intelectuales en los que no comprendíamos nada. Yo en principio no entendía la razón por la cual se tiraban las sillas a la cabeza, cuando, por otro lado, nada en el espectáculo o en las palabras que se habían pronunciado en la escena lo justificaba. Me acuerdo, en particular, de una sesión que sitúo, puede ser que me equivoque, en la *Comédie* de los Campos Elíseos, en la que un grupo había representado un acto de *Partición de mediodía,* de Claudel, y después del acto, que el público había aplaudido calurosamente sin manifestar posiciones ni en pro ni en contra, un hombre joven, de cabellos negros rizados, llegó a notificar a la sala (él era uno de los organizadores del espectáculo) que se acababa de asistir a la representación de un acto de *Partición de mediodía,* aunque el autor, Claudel, era un infame traidor. Nosotros no comprendíamos por qué Claudel era un «infame traidor». Cito ese ejemplo para demostrar qué foso había entre el puñado de gentes que se denominaban «surrealistas» y el gran público de buena voluntad, que trataba de comprender lo que ellos buscaban, lo que ellos querían, foso que aquellos muchachos no trataban en absoluto de llenar. Ellos no buscaban, dicho de otro modo, hacerse comprender del público, y eso es lo que más me impresionó y lo que me provocó largas reflexiones sobre el valor de un movimiento, el que sea, que rehúsa la comunicación. Podría ser, por parte de los muchachos, una voluntad determinada de proceder. Es un punto de vista admisible, pero no creo que fuera ése su objeto, su objeto era, multiplicando las sesiones, obtener un cierto público y obtener ese público de una manera arbitraria. Es por ello que guardo de esa época un recuerdo de asombro un poco afligido frente a aquellos esfuerzos que me parecieron un poco vanos.

Hoy creo que el conjunto de eso que se llama surrealismo puede ser visto más ponderadamente, y que, desde el punto de vista de su valor histórico en el desenvolvimiento de la civilización literaria, pictórica e intelectual de Francia, el movimiento y sus actores (y de eso estoy cada vez más convencido después de hablar largamente con muchos de los supervivientes) no se toman ni se tomaban exactamente en serio. Esto lo digo positivamente en lo que les concierne, quiero decir que los apruebo, que apruebo su situación, sus afirmaciones actuales, apruebo sus posiciones de la época, el no tomarlo en serio. Porque no tomarlo en serio es ya guardar, ante lo que se hizo, un cierto «distanciamiento»—para usar la terminología brechtiana—que permite mucha mayor eficacia que cuando alguien se empeña seriamente en asombrar al público. Si ellos querían asombrar al público, no lo hicieron en absoluto desde lo más profundo de ellos mismos, lo hicieron no tomándolo en serio. Sólo así se llega a hacer algo valioso. Y es lo que hay de valioso en el surrealismo, a mi parecer, depende precisamente de esa falta de seriedad con la que los protagonistas del surrealismo actuaban en aquella época. Puede ser que sea por eso por lo que el surrealismo, contrariamente a todos los movimientos anteriores, ha tenido un sello distinto: por el hecho de que las personas que se ocupaban de él no lo tomaban en serio. Creo que, en la historia de la literatura, es la primera vez que se puede decir esto en Francia.

—¿No en Alemania?

—No lo creo. Tengo la impresión de que la seriedad constitutiva de los alemanes los llevaba por encima del espíritu de broma, que era, en el fondo, el de los surrealistas franceses. Es mi opinión personal. Una impresión más que una opinión. Y esta falta de seriedad, esta ligereza que queda en la historia literaria francesa, que queda en la superficie de los movimientos—tomo el ejemplo de Jarry con relación a una época muy anterior—, se ha convertido en elemento constructivo de una época determinada, de un movimiento literario. Y yo creo que es la primera vez que ocurre en Francia.

ADO KYROU

—Yo quisiera saber hasta qué punto han cambiado sus puntos de vista desde que escribió *El surrealismo en el cine,* y la influencia que en su opinión ha tenido el surrealismo sobre los sucesos políticos del año pasado y aún sobre los de hoy.

—Hay que empezar por hacer una distinción. Para mí el surrealismo no es una escuela, es mucho más, es una manera de pensar, de vivir. Así que, si usted quiere, no hablemos en términos escolares, ya que, además, Buñuel nunca estuvo enteramente en el grupo surrealista de su época. Estuvo siempre un poco al margen. No obstante, el estado de espíritu de Luis era completamente surrealista, tanto en el sentido en que se entendía el surrealismo de entonces como en el un poco diferente de Péret. No hay que olvidar la influencia que Péret ha tenido sobre Luis. Se trata de ese estado de espíritu que viene, no solamente de su universo personal, sino que tiene también sus raíces en todo lo que hay de surrealista en España. En Buñuel hay también elementos surrealistas que vienen de sus relaciones con Dalí, con Lorca y, más tarde, de todas sus influencias parisinas, pero sin que Buñuel diga nunca: yo hago surrealismo. Cuando él se deja ir libremente, hace surrealismo. Si usted quiere, mañana será diferente el término, se llamará de otro modo, pero de lo que hablamos es de ese estado de espíritu de libertad total que adopta una toma de posición cotidiana, de la misma manera. El surrealismo no puede haber influido en los jóvenes durante el mes de mayo del año pasado [1968], pero esos jóvenes han reencontrado su espíritu, porque, en mi opinión, el espíritu surrealista es la única actitud absoluta y totalmente rebelde. Y es ahí donde el surrealismo tiene y ha tenido una gran influencia. E incluso aunque no haya influenciado ese proceso—aunque sean sólo reencuentros—, lo importante es que en la obra de Luis, como en

los acontecimientos de mayo, no ha habido solamente una rebelión social, sino también una rebelión política.

Durante los sucesos de mayo, Luis me dice un día: «Estaba en mi hotel, oí un clamor y me asomé a la ventana y vi una inmensa manifestación que iba hacia la plaza Denfert-Rochereau.» Y dice: «Nunca había visto algo tan excitante como esa tranquilidad, esa seguridad, esa fuerza de la masa.» Hay en Buñuel una actitud muy social, un amor a eso que se puede llamar vagamente «el pueblo», el pueblo que estaba compuesto en esos momentos de obreros y estudiantes. Pero hay ciertas contradicciones en Luis (no sé si esto podrá escribirlo o no), sobre las que he pensado con frecuencia. Por ejemplo, ¿cómo se explica usted que Luis, con su vieja actitud anarquista, con su conocimiento perfecto del anarquismo y de la anarquía, encontrara durante los sucesos de mayo que era el Partido Comunista el que tenía razón? ¿Me comprende usted?

—Ya lo creo. Pero habría primero que aclarar qué es lo que pesa más en Buñuel, si el sentido libertario, instintivo, del anarquismo, o la capacidad movilizadora, mucho más histórica y concreta, de los partidos comunistas. Y añadir aún el aspecto emocional y moral de su manera de ser.

—Exactamente. Ese es el punto. La actitud política de Luis es, pienso yo, una actitud ante todo sentimental, y esto se ve en sus películas. Por ejemplo, hay una película, *El bruto,* que considero perfectamente comunista. Es un análisis marxista que él entronca, desde luego, por su sentimentalismo, con la novela popular. Tiene siempre una actitud sentimental y popular hacia todos los problemas sociales. Ese sentimentalismo es también visible en su vida cotidiana cuando él tiene ciertos problemas. Por ejemplo, un día, hace de esto bastante tiempo, como seis o siete años, fui a verle a su hotel y lo encontré verdaderamente agitado, nunca le había visto tan agitado como estaba. Le pregunté: «¿Qué pasa, Luis? ¿Por qué está así?» Y me contestó: «Ya no puedo más, pasa algo horrible, acabo de leer en el periódico que en México ha caído lluvia radiactiva.» Y eso le ponía verdaderamente enfermo. Esto confirma lo que él dice del anarquismo con los ojos cerrados. Yo creo que él tiene más a menudo los ojos cerrados que abiertos, es decir que él tiene despierto con mayor frecuencia su lado sentimental que su lado reflexivo y político, que no corresponde exactamente con él, que es más bien una actitud. Es mi idea personal, y puede ser porque le quiero mucho y trato de... La sensibilidad «táctil» de las cosas que él siente en las puntas de los dedos es lo que le define. Hágale hablar un día de lo que él piensa de quien tortura a una niña. Se pone rojo y empieza a decir lo que le haría y cómo lo encuentra innoble y

atroz. Es ahí donde encuentro una actitud común con muchos otros surrealistas que conozco. Como usted sabe, yo era muy amigo de Benjamin Péret hasta el fin de su vida, y Benjamin, ya adulto, continuaba siendo lo que era cuando joven. Por ejemplo, cuando iba por la calle y veía a una monjita, le decía: «Ven, vamos a subir a un hotel y voy a hacerte el amor.» Luego discutía yo con él y le decía: «¿Cómo es posible que tú seas de una gentileza y de una ternura tan natural y luego escribas que es necesario matar a todos los curas y a todos los que van a la iglesia?» Me contestaba que era una actitud literaria: «Hay que decirlo, es necesario decirlo para poder detener una evolución funesta, aunque personalmente yo sería incapaz de hacer lo que digo.» Es decir, que Péret era capaz de describir cosas terribles, del mismo modo que Luis lo es de describirlas en sus películas. Tomemos, por ejemplo, en *El,* todas las descripciones de torturas que están sacadas de la *Filosofía en el tocador.* Es una actitud de ataque, es realmente una actitud ofensiva contra una sociedad y una moral que no aceptan, la moral tuvo en ellos un lugar predominante. Digamos, si le parece, que para Luis se trata siempre de un continuo ajuste de cuentas. Tenemos un ejemplo, tiene ojeriza, y es normal—sería inhumano que él no la tuviese—contra Dalí. Lo vemos, de tiempo en tiempo, en pequeñas venganzas. En *Cela s'appelle l'aurore,* el policía, el personaje más repugnante, tiene encima de su escritorio el *Cristo* visto desde arriba de Dalí. Es el ajuste de cuentas, es evidente. Se encuentran otros como ése en sus películas. Está el de Claudel, y el gran ajuste de cuentas con los curas con quienes él se educó, que es un ajuste de cuentas mucho más complejo. Su actitud es una actitud agresiva contra todo lo que él no acepta y todo lo que le ha hecho sufrir y todo lo que puede hacer sufrir a los demás. Yo lo encuentro normal. También a mí me gusta ajustar las cuentas así. Yo no he sufrido por la religión, y por lo tanto, tengo una actitud mucho más despegada que la de Luis en este terreno, pero he sufrido a causa del fascismo, y no puedo tener una actitud distanciada hacia el fascismo. Del mismo modo, yo creo que los surrealistas tenían razón al tener una actitud agresiva contra todo lo que nos impedía vivir.

—¿Incluido Cocteau?

—Cocteau no tiene ninguna fuerza. Cocteau no existe.

—Tal vez se equivoca. Pero, aun así, en la agresión surrealista a Cocteau, y es sólo un ejemplo, no se trataba de la vida. No olvide el aspecto irracionalista, repentista, «automático», del surrealismo.

* * *

—En el estreno de *Viridiana* estaba Breton, que, en cuanto terminó la proyección, fue a abrazar a Luis verdaderamente entusiasmado, y decía: «Es una película inmensa, es una obra maestra.» Y precisaba: «No es una película surrealista, pero eso no tiene ninguna importancia, es inmensa.» Sin embargo, él no estaba en París cuando la primera proyección privada de *El ángel exterminador,* que es verdaderamente una película mucho más surrealista que *Viridiana. El ángel exterminador* es, a mi juicio, la vuelta completa de Buñuel al estado de espíritu de *La edad de oro.* Todo el mundo le decía a Breton que era extraordinaria, y él la vio después, cuando la película fue distribuida normalmente. Y como no fue él quien la había descubierto, dijo que era mala. No hay otra explicación, pues, conociendo a Breton, debía haberle gustado mucho más *El ángel exterminador* que *Viridiana.*

—El caso más característico de lo que usted dice—eso de que Buñuel repite siempre la misma película—es lo que ha hecho con *Simón.* Hizo *Simón* y encuentro que es extraordinaria, es una gran película. Después él se dijo: «Es preciso que vaya más lejos de lo que he dicho en *Simón*», e hizo *La Vía Láctea.* Lo que es curioso es que *La Vía Láctea* es *Simón,* pero los apuntes de *Simón.* Es decir, a mi juicio, la primera película es *La Vía Láctea* y la segunda es *Simón. Simón* es la obra más completa, la más conseguida, la que representa mejor a Buñuel, y *La Vía Láctea,* para mí, son los apuntes, las anotaciones para llegar a *Simón.*

—¿Piensa usted que hay—en el sentimentalismo por lo menos—alguna relación entre el modo de hacer cine de Chaplin y el de Buñuel?

—Hay, desde luego, el hecho de que la construcción es en ambos peculiar. Normalmente la construcción de Chaplin, como la de Buñuel, es una construcción a pedacitos, de *puzzle* o, si usted prefiere, incluso intercambiable. Lo que hace que películas de Buñuel como *La Vía Láctea, Archibaldo de la Cruz* o *Subida al cielo* sean películas, yo diría, de *sketchs.* Dicho esto, se encuentran también en Buñuel películas completamente construidas: *El* es una película perfectamente construida, tal vez sea la película más sólida desde el punto de vista de la construcción, tiene una progresión que no se desmiente nunca. En *Viridiana* hay dos partes muy distintas. Pero en *El ángel exterminador,* en donde se pueden encontrar pequeños *gags* independientes, todos esos *sketchs* están tan bien dirigidos que no se nota la armadura, y esos *gags* participan en la progresión general de la película.

—¿Sucede igual en Chaplin?

—Sí, sucede también en Chaplin, según las películas. ¿Pero no es ésta la señal del cine mismo, y sobre todo de los grandes cineastas? No olvide que Buñuel, cuando no trabajaba libremen-

te, cuando obedecía, queriéndolo o no, a necesidades comerciales, en México, ¿qué es lo que hacía en esas películas? Introducía las pequeñas secuencias que le gustaban. Vemos películas enteras que están construidas de tal forma, que exigen lógicamente, mediante cortadas muy lentas, una pequeña secuencia de las que le gustan. Puedo darle ejemplos exactos. En *El tranvía,* el modo en que hace venir el tranvía con los trozos de carne y la manera en que hace llegar las dos viejecitas con la estatua milagrosa. En otra película—no recuerdo el título—hay un coche con lemas publicitarios que se vocean en la iglesia. Todo esto viene, si usted quiere, de otros cineastas. Sternberg es exactamente igual. Y cuando Buñuel, poco a poco, vuelve a sentirse tan libre como lo estaba en la época de *La edad de oro,* en ese momento, las cortadas se hacen más cortas y no quedan más que los *gags.* Es también en ese momento cuando puede rechazar algo que no le gusta: la anécdota. A Buñuel no le gustan las anécdotas generales en las películas y mantiene únicamente las que tenía la novela picaresca española, es decir, los pequeños trazos o rasgos, y llega así a *La Vía Láctea.* Sí, *La Vía Láctea* no es más que una serie de *gags,* pequeñas obsesiones, pequeños recuerdos, y el conjunto compone un todo, pero todo eso lo hace aparecer siempre como un poco despedazado. Es por esto por lo que le digo que, para mí, la película más conseguida, desde el punto de vista de la construcción, es *El ángel exterminador,* porque todo este despiece existe, sí, los trozos, los *gags,* pero perfectamente integrados en un conjunto, y en una progresión. Además, permítame hacer un paréntesis técnico. *El ángel exterminador* es una película que técnicamente le deja a uno boquiabierto. Sé que Buñuel se ríe de la técnica, pero algunas veces la técnica se le escurre, se le cuela, y exhibe entonces una técnica muy bella, lo quiera o no, y el modo en que se ha servido de un número tan importante de personajes en *El ángel exterminador,* sin que nunca el espectador se encuentre perdido, es algo que debe dejarnos con la boca abierta de admiración. Hay otra película en que la técnica es también muy brillante, *Simón.* Hay aquí también—y es posible que no le guste que yo diga esto—algunos planos de tipo «estético», pero están tan bien integrados en la película, forman parte hasta tal punto de lo que él quiere decir, que ahí él se deja arrastrar. Usted sabe que siempre pide a sus operadores: «Sobre todo, nada de fotos bonitas.» Hay enormidad de anécdotas sobre este aspecto en México; la de la nubecita, especialmente. El cine para Luis es una carcajada, a él le gusta gritar y reír, es su manera personal de divertir, y lo hace como en la vida. Con frecuencia se le ve romper a reír de una manera extraordinaria. Es como un toro que se abalanza, y es así como él hace cine. El cine es eso

para él. Algunas veces, esa gran risa homérica no es visible para todos. Usted sabe que con frecuencia hay en sus películas *gags* tan personales, que no hacen reír a casi nadie.

—Sí, son sus recuerdos. El dice: «Hago cine para mis amigos y para mí», pero me parece que lo hace sobre todo para él.

—Sí, voy a darle un ejemplo reciente. Antes de haber visto yo *La Vía Láctea,* él me dijo: «Vas a ver, hay una escena muy divertida, muy chusca, me río cada vez que la veo. Es la escena del milagro de la Virgen.» Para Luis es una escena extraordinaria porque es puro San Sulpicio, y eso hace reír enormemente a Luis. Pero cuando he visto la película en los cines, donde las gentes no tienen la actitud de Luis hacia los jesuitas, el público no se ríe en esa secuencia. Y estoy seguro de que para la mayoría del público se trata de una secuencia seria. Pero esto forma parte del cine de Luis. No se le puede echar en cara, porque entonces no sería su cine.

—Sí, él siempre ha dicho lo mismo: «Odio a Cristo, pero a la Virgen María la adoro», y continúa: «Naturalmente no es verdad ni lo uno ni lo otro. Pero lo contrario tampoco es verdad.» Ni odia a Cristo ni ama a la Virgen María.

—Fíjese, un día le empujé hasta sus últimas defensas—no sé si podrá publicar esto—, y le pregunté: «¿A qué viene ese encantamiento hacia la Virgen María?» Y me explicó que cuando era muchacho, cuando estaba con los curas en el colegio, los curas les hablaban de tal forma de la Virgen, que los chicos iban a ponerse de rodillas delante de su imagen y se masturbaban. Para ellos la Virgen acababa por ser una mujer.

—El niega completamente esa historia, dice que no es verdad.

—¡Pero si es él quien me la contó!

—Pues dice que no es verdad. Al contrario, dice que hacían una vida extraordinariamente pura en el colegio. Esto prueba que a Luis le gusta contar historias y después las niega traicionando a sus mejores amigos. Las cuenta para divertirse. Esto es específicamente español y específicamente aragonés.

—¡Vaya! Sí, es como su risa, un modo de ser feliz. El es feliz trabajando, feliz de vivir, y esa alegría de vivir, esa gran risa de Buñuel es algo tan raro en nuestra época. Me gusta cuando él ríe, fingiendo que no ha oído algo que ha oído perfectamente y contestando mi despropósito de costado. Por otra parte está su sordera, que él maneja de forma admirable. Su sordera es un *gag* para él.

—Pero él es sordo, verdaderamente.

—Justamente, y es formidable porque él ha conseguido transformar un sufrimiento en humor hasta en contra suya. Tiene un modo muy humorístico de mirarse a sí mismo, y de mirar sus

películas, y de mirarse a través de sus películas. Porque es bastante extraordinario—cuando se discute con él—la cantidad de recuerdos personales que aparecen en sus películas. Y siempre es un ingrediente muy surrealista. Ahí tiene, por ejemplo, la escena de las tres puertas con las alucinaciones en el interior de una de ellas, en *El ángel exterminador*. Pues bien, él me dijo que son únicamente recuerdos y sueños de infancia, y por el modo en que son introducidos en las películas se vuelven extraños e inquietantes, y al mismo tiempo muy divertidos, porque hay siempre el aspecto de gran farsa—que a veces llega a la escatología—, y entonces se crea una mezcla extraordinaria. La escatología es para Luis una cosa importante.

—Muy importante.

—Hay un argumento que él me contó un día. Es el de un señor que debe ir a su trabajo y su mujer le dice antes de marcharse: «Pasa por casa del fontanero porque la tubería está embozada.» ¿Lo conoce?... Entonces el señor va a casa del plomero y éste estaba ocupado. Busca otro plomero, pero todos los plomeros de la ciudad están ocupados, porque todos los desagües de la ciudad estaban embozados. Lo siguiente es extraordinario, porque hay una progresión. Todo está atascado y comienza a gotear por todos lados. El Gobierno toma medidas de precaución y pone en circulación unos *tickets*; no se puede ir a los lavabos más que con *tickets*. A pesar de esto la mierda sube, sube y sube, las gentes huyen hacia las montañas, y todo termina con la tierra invadida por la mierda.

—En el fondo eso se parece mucho a todas las películas de Luis.

—Exactamente. Es algo cómico y sorprendente.

—Ese pesimismo grosero y al mismo tiempo divertido forma la base misma de la expresión de Luis. Es así como Luis ve la Humanidad, comprende la Humanidad y se divierte con la Humanidad.

—Entre las películas que decía preparar había una magnífica. Se titulaba *Olimpiada Vaticanum,* así, en latín. Se trataba de ver quién decía más rápidamente la misa. Figúrese la de *gags* que ello representaba. Al final salía una enorme cacofonía del mundo entero. Misas por todo el mundo, a toda velocidad.

—Al fin y al cabo, un *gag* más.

LOS DALÍ

Hablo por teléfono con Dalí:

—Ven mañana. A las siete. ¡Viva el rey! ¡Viva don Juan Carlos!

—Viva lo que tú quieras, pero no esperaba oírte gritos subversivos.

—A él se lo debemos todo.

—No tengo deudas.

Cuelgo.

Cap de Creus. Tramontana. No hay barca que se atreva mar adentro. El faro solo. El primer guardia civil que veo: les han recortado el tricornio. Es como si les hubieran recortado las alas, ya no pueden volar. El viento es tromba, nordestazo feroz, fuerza contraria a todo el cuerpo. Sólo se puede estar sentado al socaire de algunos paredones. Abajo, las calas están, según su orientación, tranquilas o imposibles. Allá, Francia; el viento viene del valle del Ródano. En una de las playas—ahora del *Club Mediterranée*—, el lugar donde se filmaron algunas escenas de *La edad de oro*. Aún existe, me dicen, la famosa primera piedra. Hablan de levantar allí una estela conmemorativa. Más lejos, las rocas carcomidas donde los arzobispos, los mallorquines, acaban en los huesos... y allí donde pronunció su discurso de candidato Llorens Artigas; quien lo oyó no lo olvida, todavía muerto de risa.

No puedo—el tiempo siempre mata—ir a Rosas a ver a Miratvilles, que ahora es algo así como secretario de Dalí, cosa que, según me dicen, siempre quiso ser desde que se volvió a reunir con él, en Nueva York, después de la guerra. Y aun antes. Tal para cual. Pero me hubiese divertido volverle a ver y preguntarle acerca de sus impresiones cuando fue arrastrado, vestido de hermano de las Escuelas Cristianas, en *Un perro andaluz,* precediendo a los

burros muertos, con las bocas embetunadas por Dalí, el único día que éste estuvo, por entonces, en París, en 1928. Triste Miratvilles: tuvo que renunciar a todo, traicionándose poco a poco a lo largo y ancho de su vida. Si escribiese de veras—pero de *veras*—sus memorias...

El viento sopla sin un momento de descanso, feroz, limpio. Viene de los Alpes y se va a morir a cabos lejanos. Solevanta el mar; pero no mucho, lo suficiente para impedir que las barcas de pescar salgan a su menester. Todo es azul y dorado—blanca la espuma—; todo es desierto; todo es impetuoso, piedra, hierbajo, residuos de «campeadores».

Este es Cadaqués famoso, el de d'Ors, Marquina y Dalí. El puerto delicioso, y aquí estuvieron todos los surrealistas, uno a uno o en grupo. Man Ray todavía tiene vivo su gusto por la mejor cocina del lugar. Sí, se puede vivir aquí todo el año, trabajar como en una isla desierta. ¿Cadaqués no es una isla? No estoy seguro. A lo mejor lo es. Hay música por la noche, los sábados bailan sardanas. Aquí nunca debe de llover. A las nubes las ahuyenta el viento. Miles de franceses, pero se les puede ignorar. Sólo la música, a veces, es intolerable, pero algún día la matará el viento. Sí: los turistas, el mercado, las Kodaks; pero siempre podrá uno ir a casa de un amigo, a casa de Luis y Carmen, o de los Romero, o de los Serra, por ejemplo, para estar con ellos y no caber, porque de pronto su casa se llena de amigos. Pero eso pasa también en las islas desiertas. Antes, todo esto era catalán; ahora, ¿quién sabe? Tal vez es la isla de Andorra o la República de San Cucufate. Aquí se puede vivir sin saber dónde se vive, y asesinar turistas a la vuelta de cada esquina, como me dediqué a hacerlo durante horas: a cuchilladas, a tiros, o ahogándolos sencillamente en el mar.

Y vamos a casa de Dalí. Dentro, se sube y se baja inútilmente por un curioso enramado de jardines laberínticos, tan inútiles como esos enormes huevos de avestruz que ha plantado como si fueran tinacos, que es como se llaman los depósitos de agua en México. La casa me recuerda la que hizo construir el Indio allá por Coyoacán, cuando Coyoacán era Coyoacán. Bajamos por unos pasillos estrechos, y de pronto, en una vuelta, en una estancia pequeña, sentado ante una mesa de piedra en forma vaga de «u», aparece Salvador, vestido de almirante, con gola, grandes medallas y una corona de plata. Inmaculado, bigote de regular tamaño, retorcido y engomado, como es bien sabido. Todo él almidonado: corbata, pechera, voz. Alrededor de la mesa una docena de seres que han venido al espectáculo y se quedan sin él, porque en el momento en que me ve, me dice:

—Pasa, pasa. Ven.

Me hace sentar a su lado. Presenta:

—Gentes: Max Aub.

Y empezamos a hablar en catalán, sin importarnos los demás. Sensación, que no esconde, de que se trata de un puro juego, de que hace su número. Se retira. Vuelve a la pista, saluda, como un *clown* cualquiera.

—Todo se lo debemos al rey, nuestro señor.

Sus bigotillos, barnizados. Le creía más viejo. Ha resistido bien los años. Los pobrecitos franceses e ingleses y norteamericanos que le contemplan «no saben de qué va». Imita a Picasso con treinta años de retraso. Y sobreactúa sabiendo adónde va a dar. No da. La tomadura de pelo sube en seguida de tono con la llegada de un equipo de Radio Andorra.

Se empeñan en trabajar. Él gesticula:

—Primero, el contrato. Mañana a la una. Tomen una copa de champán antes de marcharse.

Champán. El no bebe. Excelente vino espumoso de Perelada. Así es el hombre que percibo sin dificultad triste y sin agarradero.

—Yo quiero que hablen de Dalí. Mal, si es posible. Bien, si no hay más remedio.

Llega el tema de Buñuel.

—Sí, le mandé un telegrama. Yo quería hacer una segunda parte de *Un perro andaluz*. Pero él no quiso.

Le cuento lo que sé del texto de su mensaje.

—¡No! ¡No! Eso de besar en la boca, no.

Según me contó Buñuel, y no tengo por qué dudarlo, en el telegrama en el que le ofrecía que viniera a Cadaqués o que él iría a Madrid, acababa diciéndole: «Te beso en la boca.»

—Y puedes publicar todo lo que te digo. Todo lo que quieras. ¿Qué te ha parecido Cadaqués?

—Ya sabía que no se entiende tu pintura sin conocer Cadaqués y el Cabo de Creus. Eres un pintor ampurdanés y surrealista. Pero surrealista porque estas rocas son surrealistas.

Me da la razón, supongo que porque sí. Salimos juntos después de haber llamado a los de Radio Andorra, con toda su mala fe, «los señores de Radio Luxemburgo». Los sabe competidores.]

Me acompaña para marcar mejor las diferencias. En el jardín hablamos solos unos minutos.

—Mira, la gran diferencia entre Buñuel y yo es que él estudió con los jesuitas y yo con los hermanos de las Escuelas Cristianas. Yo era el más pobre..., y Buñuel, el más rico.

—Y Federico, ¿no?

—¡Federico!

Tal vez ha jugado en toda su vida ese recuerdo y que Gala encontrara tierra abonada en él para su afán de dinero.

—Garfias, otro pobre.

—Era un genio.

—Los muertos, que no acaban.

—¿Qué fue de Gustavo Durán?

Se lo cuento mientras damos una vuelta por el jardín. Gala, a la salida:

—Está usted mejor que Salvador...

—*C'est la seule chose qui manquait encore a vos cochonneries.*

Hielo. Guillotina. No recuerdo haberla visto más que pintada. El no la toma en cuenta. Pero ella hizo a *este Dalí*, como Aragon hizo a Elsa. Hubo otro, anterior. El de Federico y el de Luis Buñuel. Lo sabe, lo siente. No tiene remedio. Llano y forrado de talento. Inteligente, sabiendo lo que hace: pompier de verdad, repleto de mal gusto, un poco como Ramón, un tanto como Buñuel, Gaudí o Rusiñol. Le gusta a la gente (y no por sus excentricidades). Ateo y respetuosísimo con el poder, da en el clavo de la burguesía que adora sus Cristos y sus Cenas. No defrauda a nadie más que a sí mismo, pero eso no cuenta en sus cuentas ni en sus cuentos. Miente como el que más, con un aplomo que da gusto oír. Se desprecia al igual que debe despreciar a todos. Gala lo fue todo para él cuando lo desvirgó, sintióse hombre en sus entrañas, pero nunca pudo engendrar nada que fuese mejor que lo que había pintado a la sombra de Ana María o de Federico. Lo que le unía a Buñuel era un afán de destruir su mundo. Gala le hizo echarse hacia atrás y lo mantuvo atado al carro de los vencedores, esclavo. Se convirtió en bufón de sí mismo. Tal vez crean que estoy hablando mal de él: no es cierto. Si lo lee, lo comprenderá. No es que fracasara, no pudo dar más de sí. Nació con el mal gusto metido en el meollo de los huesos, y eso no hay Gala que lo cure. Curioso matrimonio de genio y absurdo. Absolutamente natural su fotografía estrechándole la mano al Generalísimo: tal para cual. No se hubiera entendido ni con Hitler ni con Mussolini; con Franco, sí. El academismo pompier necesita una cantidad de hipocresía, fanfarronería, falsa erudición, suposiciones, mitos, mariconerías, lamezancajerías que cuadran perfectamente con su manera de ser. Gala sólo lo doró.

—Mañana nos veremos, solos. Vente después de comer. Mientras yo pinto, te grabo todo lo que quieras.

Volvemos a comer, maravillosamente, antes de ir a casa de Ana María Dalí.

Luis Romero, tan simpático y rubicundo. El puerto, gracioso. La iglesia, allá arriba, vigilando *les eaux glacés de la bourgoisie.* Nos lleva a casa de Ana María Dalí. Sobre los pies planos de la playa, el mar calmo de la caleta. Más allá, viva, la de la tramontana.

—Las casas han llegado hasta aquí. Antes estaba sola.

Ana María o la furia antisurrealista. Sesentona bien plantada (nunca mejor dicho que aquí), todavía en la plenitud de su ira.

—Nos lo deshicieron.

Sube el tono, sin fallas.

—No, no quiero que grabe nada. A lo mejor me dejo llevar a decir cosas que no quiero...

El salón burgués, con su toque intelectual: el Espasa completo. Porcelanas, porcelanitas. Todo intachable, limpio y viejo.

—Todo lo he dicho en mi libro de manera bien clara... ¡Esa mujer! Esa...

No se atreve a usar las palabras o la palabra que se le ve acudir a la boca.

—¡Con lo buen pintor que era! ¡Y esas cosas que le forzó a hacer! Mi padre era un hombre y reaccionó como un hombre. Salvador no sabía el valor de una peseta. Siempre hicimos los viajes con él. Mi padre o mi madre o yo nos ocupábamos de todo.

—¿Y cómo fue a dar a la Residencia?

—Por Marquina. ¡Figúrese! Nos dijo que no había nada comparable a la Residencia. Nosotros vivimos también allí.

Lo dice en serio, con gusto, dándose importancia sin dársela, recalcando la que para ella tiene el autor de *En Flandes se ha puesto el Sol,* y como a contraluz de su odio y desesperación ante la caída de su hermano entre los surrealistas.

—Y a Miró le pasó lo mismo. ¡Miró! ¡Hijo adoptivo de Mallorca! ¡Aquellas conferencias de Angel Guimerá! Los desprecio porque hicieron todo por destruir la familia, la religión, la patria. Que lo hagan los que lo creen y se juegan la vida por ello, lo acepto. Pero los que están seguros de que no les va a pasar nada... Y lo más terrible es que mi hermano no era, ni tenía nada de surrealista. Fueron ellos, ellos...

¿Quiénes «ellos»? ¿Buñuel? No. ¿Los amigos de París? Posiblemente tampoco. ¿Gala?...

—Luis [Buñuel] me regaló un encendedor (pero no era un encendedor, sino un maquillador para arreglarse la cara) y un collar azul. Aún los tengo sobre mi tocador... ¡Hay que ver cómo trabajaba Luis! Como un condenado. Es un gran trabajador.

Decía: «Cuando acabe tantas hojas me fumaré un Lucky.» Y lo hacía. Escribía *Un perro andaluz*.

—Eran surrealistas sin saberlo...

—Eso, eso. Trabajaba con entusiasmo. No le he visto más. Porque lo que es después, no era cosa de verle, y no quiero recordar cosas que se debieran olvidar. Le conocí el veintiocho. El odiaba a Gala. Un día casi la mata. No sé lo que pasó. El estaba rojo, ella furiosa. Ella es una asquerosa, una asquerosa... Buñuel furioso. Ella gritaba: «¡No me gustas!» Gala y Salvador reñían también, se insultaban. Yo estaba asustada. Vino llorando a pedirle perdón. Le dijo que si no la perdonaba se suicidaría. Debió de ser al principio: el año cuarenta estuvieron unos meses aquí, en casa. Lo demás lo he contado en mi libro. Todo lo que se puede contar. Hoy día llevan una vida que es una vergüenza. En aquel tiempo... Eluard no sabía cómo deshacerse de ella. La dejó aquí. Se fue con el pretexto de que tenía que ir a la Exposición. El año veintiocho.

No me atrevo a corregirla: debió de ser el veintinueve.

—Ibamos de paseo Eluard y yo, al Cap de Creus. Nosotros, en casa, creíamos que eran cubistas o impresionistas. Una vez que estábamos de excursión, Eluard tuvo un ataque y arrojó sangre; allá, en las peñas. La Gala estaba sentada detrás, con el botiquín, inmóvil. Ahora Salvador le paga sus *gigolós* de diecisiete a veinte años, sus *hippies,* con el dinero que le hace ganar trabajando. Ahora le voy a dar mi libro. Siento tener que dárselo en francés, en la edición francesa, pero la española está agotada. No me queda ningún ejemplar.

Sale, con empaque.

* * *

La estación de Figueras. No ha cambiado. El tren, sí. Llevo para leer el libro que me ha dado Ana María acerca de su hermano. En la portada, una foto encerrada en un óvalo ahuevado y, en su interior, otra foto, de hace más de cuarenta años, de los dos hermanos. Para que no quepa duda, en la parte trasera hay una de las fotos más ridículas que haber pueda de Salvador Dalí, con un albornoz blanco, largas melenas desmelenadas, los brazos cruzados sobre el pecho. Los bigotes en su máximo esplendor, y en uno de ellos, un papelito o una flor ridiculizando, tal vez, la paloma de Picasso. La foto está tomada en la playa; al fondo, los montecillos de Port Lligat. La edición es de 1960; la española debió de aparecer unos diez años antes, ya que lleva al frente unas tristes palabras del padre de Dalí dando por bueno cuanto cuenta su hija, y sintiendo que no lo haya visto su mujer,

que tal vez, desde el otro mundo, guió la mano de la autora. La ex joven cuenta su dorada juventud, de cómo tenían un aparato de proyección y veían películas de Charlot y de Max Linder; de cómo Salvador empezó a pintar en una convalecencia y fue luego a restablecerse a casa del médico de la familia, en pleno Ampurdán, y de cómo, al regreso, era ya, según su decir, un «pintor impresionista».

Cadaqués no ha variado mucho, según la fotografía. «En aquel entonces, Salvador era afable y cordial y con un gran sentido del humor—dice, en serio, Ana María—. Unicamente cuando está dominado por un deseo anormal de llamar la atención, se le ve capaz de las acciones más absurdas... Cuando en una de esas explosiones se equivoca, no lo quiere reconocer de ninguna manera. Lo mismo era de niño: sostiene su punto de vista, busca mil subterfugios, mil explicaciones inverosímiles para presentar su conducta o su extravagancia como el signo evidente de un espíritu brillante y de un temperamento genial... Entonces sus argumentos llegan a ser agresivos y acaban por hacer imposible cualquier discusión porque, no sabiendo cómo salirse de ellas, se obstina en recurrir al cinismo, al artificio y a la mentira. Sus ideas adquieren tal fuerza que influyen sobre su aspecto físico, y por extraños que sean sus trajes, no son disfraces, sino la expresión de su manera de ser. Durante su adolescencia, Salvador llevaba el pelo muy largo y patillas hasta media cara, que encuadraban su cara delgada y pálida, un poco olivácea.

»Una chalina, una chaqueta—nunca quiso llevar chaleco—, pantalones bombachos con polainas hasta las rodillas: así se vestía el personaje que sería más tarde el pintor Dalí.

»Las ideas destructoras del surrealismo llegaron a Cadaqués con la fuerza de un torrente y explotaron desbordando de odio y de perversidad; destruyeron la paz de nuestro hogar e hicieron de nosotros unas víctimas de ese movimiento maléfico al que, por desgracia, Salvador se había unido.

»Debo dejar en claro que todas mis alusiones al surrealismo en estas páginas no se refieren tanto a él en cuanto a fuente de inspiración pura—ha dado en este sentido algunas grandes obras de arte—, sino a las ideas iconoclastas que un grupo muy limitado colocó bajo esta denominación.»

Dalí va a Madrid. Estudia en la Academia. En la época de exámenes, Ana María y su padre se pasean ante la puerta, durante horas, muertos de impaciencia. «De esta estancia en Madrid me acuerdo de estas interminables caminatas, arriba y abajo frente a la Academia de Bellas Artes, y de la atmósfera acogedora de la Residencia de Estudiantes, donde vivíamos. Por la noche, íbamos algunas veces al cine, donde nuestra presencia

producía una tal estupefacción y escándalo, que un día mi padre declaró que no se podía ir a ninguna parte con un joven disfrazado de esa manera, o acabarían lapidándonos.

»Efectivamente, los trajes y el aspecto de Salvador habían llegado a un grado de extravagancia alarmante. Tal vez porque eran los últimos momentos de «el señor patillas», acentuaba los rasgos que le habían valido ese alias. Su cabellera le cubría por completo la nuca; su chalina había llegado a proporciones totalmente anormales; llevaba, además, una boina negra peluda y una capa de forma muy extraña. (Se trataba de la capa portuguesa de los estudiantes de Coimbra.)

»Durante las comidas, padre e hijo discutían, gesticulaban ferozmente. Miraba a los que se sentaban cerca de nosotros y veía que se fijaban en nosotros con simpatía a pesar de lo extravagante de nuestro grupo, intentando saber quiénes éramos y qué discutíamos.

»Notaba también entre los estudiantes de la Residencia un marcado interés. No me equivocaba. Uno de ellos no dejaba de mirarnos un solo momento con su mirada inteligente y penetrante, comparable a la de mi hermano. Muy pronto sería nuestro mejor amigo y el más amado: Federico García Lorca.»

Dalí fue recibido en la Academia de Bellas Artes a pesar de que su dibujo era demasiado pequeño (es toda una historia que no viene al caso), y se quedó en Madrid bajo la tutela del por entonces muy famoso poeta Eduardo Marquina.

A su vuelta a Cadaqués, Salvador ha cambiado por completo: lleva el pelo normal, se viste correctamente y hasta se echa brillantina al pelo. Todo en él aparece ahora limpio, se viste irreprochablemente. Federico llega a Cadaqués:

> Olivos de Cadaqués, ¡qué maravilla!
> Cuerpo barroco y alma gris...

Les lee *Mariana Pineda.* «García Lorca era muy sencillo. Evidentemente tenía conciencia de su gran valor, pero nunca tuvo la pretensión enorme que fue siempre la característica de mi hermano.»

Ana María tiene y conserva una encantadora correspondencia con García Lorca. Le pregunté la mañana anterior:

—¿Cree que Federico estuvo enamorado de usted?

Con sus sesenta años bien cumplidos (auténticamente bien), la mujer enrojece, hace un gesto vago, quitándose de encima la pregunta.

Lo que me lleva a recordar que de Cadaqués era—y de cincuenta años—la que se creyó la *Ben Plantada,* criatura famo-

sa de Eugenio d'Ors. Se llamaba Lydia. La conoció García Lorca. Tenía una especie de casa de huéspedes en la que habían vivido Picasso y Derain.

Como la gente hablara mal de Picasso por su manera de pintar y porque su mujer llevaba faldas muy estrechas, Lydia solía decir:

—Si pinta así, debe de tener su secreto.

En esa época, Eugenio d'Ors pasó un verano en su casa. Ignoro totalmente en qué año fue eso. Pero, desde luego, en 1927, en Port-Bou, yendo hacia Barcelona, subió *Xenius* al mismo departamento de tren y empezamos a hablar. Le dediqué un libro y le puse: «A Eugenio d'Ors, en la frontera.»

—Es de buen augurio—me dijo, con su natural e insoportable suficiencia.

Seguramente venía de Cadaqués. Hablando de Lydia, Ana María escribe:

«Su vida cambió. La seducción de Eugenio d'Ors, reforzada por la lentitud de sus movimientos y el calor de su voz, penetró a lo más profundo del alma de esa mujer, como un aguijón que jamás pudo arrancarse.

»Este amor imposible por un ser que miraba como un dios la transformó al punto de provocar la más extraña de las manías: creyó ser Teresa, la *Ben Plantada*.

»Le escribía a d'Ors, y creía que éste le contestaba en sus artículos o que éstos tenían por sujeto las creencias de su imaginación.»

Ignoro cómo Ana María supo estas cosas de Lydia. Pero no me extrañaría que no fuese más que un trasplante de su manera de ser frente a Federico García Lorca.

Federico escribiendo: «Pienso en Cadaqués», y Ana María transfigurando las cartas. Estamos en 1925. En noviembre, gran exposición y gran éxito de los cuadros de Dalí, en las Galerías Dalmau, en Barcelona. Todos aplauden.

Yo recuerdo la exposición, yo recuerdo a Salvador y a sus amigos: los muertos como Sagarra—cuyo hijo voy a conocer ahora—; Gasch, con quien vamos a cenar; Foix, a quien no veré, no sé por qué; Muntanyá, a quien no he visto porque ignoraba que vive, desde hace años, en Ginebra.

Viaje a París para ver el Louvre; viaje a Bélgica para ver los cuadros de Vermeer, su ídolo. Salvador vuelve a Barcelona para pintar los decorados de *Mariana Pineda*. Allí nos vemos, con tantos otros.

«Estaba obseso por el miedo de la muerte. Si nos embarcábamos con buen tiempo, ver el fondo del mar le daba vértigo; le parecía que queríamos y debíamos estrellarnos contra él. Si

había oleaje, temía que pasara por encima del barco y que nos llevara.

»Su miedo de la muerte no cesaba sino el domingo, en misa, cuando presentía la vida eterna.

»Un soplo de misticismo nos penetraba el alma. La música del órgano y las voces humanas confundidas con él se arropaban en el olor de la cera y del incienso.

»En 1928, mi hermano envió dos obras al Salón de Otoño, exposición colectiva de las Galerías Maragall. La una era un trozo de corcho; la otra, un extraño objeto pintado de manera maravillosa.

»Al recibir estos cuadros, Maragall no supo qué hacer. El objeto que Salvador había pintado con tanto cuidado, y que de hecho no representaba nada, le hizo pensar que expuesto en sus Galerías podría ser causa de escándalo.»

Maragall, afectuosamente, le pidió que no expusiera ese cuadro. Bueno era...: «Si el cuadro no representa nada—decía Salvador—, ¿por qué no exponerlo? Y si sin tener ningún sentido puede hundir una galería de arte..., entonces es que soy un genio.»

Los cuadros se expusieron. Hubo grandes controversias. Salvador rebosaba de ingenio para contestar a todos.

«Salvador salió para París—escribe Ana María—con Luis Buñuel para rodar la película *Un perro andaluz*, y estableció contacto con algunos miembros de ese grupo...»

Me lo dijo el día anterior, y le hice ver que estaba equivocada. Salvador no fue a París más que el último día de rodaje. No asistió al estreno. Su pintura no interesó a los surrealistas en aquel momento, y sólo fue al año siguiente, en 1929, durante el verano, cuando se presentaron, en Cadaqués, entre otros, Paul Eluard y su mujer, Gala.

«Que mi hermano se dejara arrastrar por ellos, parece imposible; sin embargo, fue así; y con esa pasión que caracterizó siempre sus impulsos y sus ideas se agarró al surrealismo como si éste debiera darle la solución de todas sus inquietudes. Y perdió entonces, con la paz de su espíritu, ese bienestar que hasta ese momento se había reflejado en sus obras. Los cuadros que pintaba eran horribles y alucinantes. Esculpía en sus telas verdaderas pesadillas. Esas figuras inquietantes que parecen querer explicar cosas inexplicables...

»Aunque se hayan llevado a mi hermano a París, no han podido nada contra nuestro Cadaqués, que ha permanecido sereno, tranquilo, lleno de belleza, al ritmo del Sol y de la Luna, pasando suavemente de la sombra a la luz. Sin embargo, se acercaba una nueva tragedia. Veíamos cómo Salvador vivía bajo

el imperio de esos seres amorales y sabíamos que sólo podía acabar mal.

»Mi padre estaba muy preocupado... Salvador regresó de París. Su cara tenía una expresión de redentor exaltado. Mi padre le permitió ir a Cadaqués con Luis Buñuel creyendo que un descanso y la separación harían que volviera a encontrarse a sí mismo y amar de nuevo a lo que había querido hasta entonces.»

—Es la época en que escribieron *La edad de oro*.

—Y se fueron a París, y supimos lo sucedido por un artículo de Eugenio d'Ors publicado en *La Gaceta Literaria* de Madrid y en *La Vanguardia* de Barcelona a finales de mil novecientos veintinueve.

«Durante el tiempo pasado en París en compañía del grupo que había venido a Cadaqués, Salvador había renegado públicamente del principio fundamental de su vida. Es decir, de la Iglesia católica. Los únicos que no rompieron fueron Picabia y Buñuel, que continuaron con su o sus familias, ya que las tenían totalmente ajenas a sus quehaceres artísticos, o como Aragon, que no tenía familia.

»Cuando mi padre lo supo, no quiso tolerar la presencia de mi hermano en casa. Debía dejar inmediatamente nuestro hogar, ya que sentía un odio tan grande hacia él.»

Esa separación ha durado hasta hoy y dura todavía. Salvador vive con Gala en Port Lligat; Ana María, en Cadaqués. No se ven. No se han vuelto a ver. Tanto puede la fe. Y conste que Salvador carece totalmente de ella.

«Los surrealistas—acaba diciendo Ana María Dalí—no buscan, como lo dicen, la realización de sus instintos; no obran espontáneamente y sin ligazón, dando libre expresión a su subconsciente: es todo lo contrario. En ellos todo es premeditado, todo está inspirado por una doctrina puramente destructiva, todo está canalizado según una norma de perversión.

»Son trazos cuidadosamente preparados con los materiales más venenosos, y disparados contra todo lo que amamos y respetamos para destruir precisamente las verdaderas expansiones espontáneas que salen de lo más profundo de nuestro corazón, sin que sepamos adónde van ni por qué existen.

»Estas flechas envenenadas, perversas, conscientes y premeditadas, son las armas con las que el grupo surrealista ha querido destruir lo indestructible: la religión, la familia, el amor, la bondad...»

Acabo el libro cuando llegamos a Barcelona.

SALVADOR DALÍ (15 de agosto de 1969)

Tres días en España, y nadie, nadie, ha dicho una sola palabra referente, de cerca o de lejos, a la guerra. Están en la oposición —opio de las democracias—, y todos felices. Los anarquistas...

—¡Yo, siempre anarquista!

—¿No eras monárquico ayer?

—Claro. Como siempre, las dos cosas opuestas.

—¿Ateo?

—¡No faltaba más!

—Entonces, ¿tus pinturas religiosas?

Se alza de hombros, sonríe. Miramos una reproducción del Cristo sin clavar y el retrato de Gala, de Virgen María.

—No se puede llegar a más en la blasfemia. Sólo Buñuel en *La Vía Láctea*.

—No has visto *Simón del Desierto*...

Un boceto de cuadro con la bomba atómica estallando en el Vaticano.

—Se destruyeron a sí mismos. Sólo quedará Santa Cecilia. La música.

—Wagner.

—Claro.

[...]

—A medida que el mundo se ha vuelto más científico, más racional, el arte se ha vuelto, se ha hecho, más irracional. No podía ser de otra manera. Sólo se pescan monstruos con mar tranquila. Cuando sopla una tramontana como la de hoy, nadie sale a pescar.

—Se refugia uno en puerto seguro.

—Además, el mundo, cuando se ve amenazado de muerte, como ahora, necesita una estética como la surrealista para poder escapar... Y por eso, antes, la difusión del arte estaba reservada a un público restringido y putrefacto. Ahora, las reproducciones son la verdadera vida de las obras de arte.

—Te has convertido en un autor de bienes de consumo.

—¡Eso! Muy bien. El rey de la pintura...

—De la pintura lamida.

—Y relamida. ¿Ves cómo pinto? Dándole vueltas y vueltas al pincel sobre el mismo lugar hasta dar con el tono que quiero... Bueno, que me sale... Que me sale de la mano, como si me la estuviera meneando.

—El rey de los subproductos de la pintura. El rey de los cromos. El rey de las pasas de Málaga. El rey de los vegueros.

—Será de las vitolas. El rey de la pintura considerada como decorado urbano o doméstico.

—Y joyero de Su Majestad.

—No lo creerás: a veces he pensado poner en mis cuadros, como en los productos de fin de siglo: *Proveedor de Sus Majestades*.

—Al fin y al cabo, tus relojes blandengues no son más que la exteriorización de tu impotencia. No se necesita haber leído a Freud o a Jung para darse cuenta de que no das la hora...

Se queda callado un segundo. Reacciona:

—No es la primera vez que me lo dicen. Además, es verdad.

—Las películas de Buñuel no han dado jamás esa impresión.

—Las plumas, los zapatos...

—Las plumas... Bueno, son de mil novecientos veintiocho, y vivíais en un país de onanistas, por lo menos tú. Por aquel entonces no conocías mujer. Buñuel tenía una carta tuya en la que le contabas maravillosamente maravillado tu desvirgamiento a manos—bueno, a manos no es más que una manera de hablar—de Gala y de tu asombro. ¡Claro, claro! Para ti se había creado aquel milagro que ningún ser humano había conocido. Estaba reservado a Salvador Dalí...

—Como es natural.

Da y no da lástima. Esa petulancia constante, ese estar al ojeo continuo de cualquier pieza—o piedra—que pueda servir a su monumento: hiede a cadáver. Dalí está muerto y vivo frente a mí. Le estoy viendo metido en un ataúd lleno de bolas de naftalina, jugando con ellas, átomos inviolables. Triste embalsamado llamando la atención de los mediocres con una facilidad que asombra cuando se piensa que pudo ser algo que, de veras, valiera la pena.

—¿Cómo encuentras España? Te lo pregunto porque es lo que me preguntan todos, y tal vez tu contestación pueda serme útil.

—Como soy enemigo personal de la libertad, como la libertad me produce vómito, España me parece el país ideal para vivir, porque no hay libertad en España. No hay país como España. Mi madre, que era una de esas pobres mujeres que creen de verdad, a pies juntillas, con la fe del carbonero, en la bondad, en los buenos sentimientos, en la justicia, en la caridad, en el respeto a los mayores y a las autoridades; de esas que son capaces de vestirse durante meses con el mismo traje, no por pereza, no por no tener otra ropa, sino porque creen que lo mismo da, que lo mismo es bueno a las ocho que a las diez, que el buen paño en el arca se vende; que creen en la fidelidad, la honradez, y tienen como un atentado mortal el que se falte a ellas; mi madre también creía lo mismo: no hay país que pueda compararse al nuestro.

—¿No sientes remordimientos?

—¿Yo? Lautréamont ya sabía que nada es comprensible en esta Tierra. El absurdo y el asco no son sino pimienta, condimentos que provocan a los hombres y les empujan a una opción más amplia. Me expulsaron del grupo surrealista pretendiendo que era un enemigo del proletariado. André Breton exigió que firmara un documento donde afirmaba no ser, de ninguna manera, un enemigo del proletariado: acepté con una gran satisfacción. Según yo, Carlos Marx se equivocó. Asistimos a la desaparición de la lucha de clases gracias a las máquinas cibernéticas y a las técnicas modernas. Las clases dirigentes vienen a ser las más importantes. Pronto llegaremos a una época en que ya no habrá proletariado.

—Estás al día.

Dalí trabaja y juega constantemente. En pintura hace exactamente lo mismo.

—Yo no pinto nunca en serio, juego. Dibujar es otra cosa. Pero pintar... ¿Para qué? Ya lo hizo Velázquez. Picasso también juega. Pero se divierte menos que yo. Yo pinto para el proletariado y él pinta para los *snobs*.

—¿Por qué mientes?

—Porque no hay más verdad que la mentira ni más pintura que la más lamida. Toda tela es un gran culo, y yo soy el mayor lamedor de culos que hubo en la historia de la pintura. Hay que engañar. Lo que los franceses llaman *trompe-l'oeil* es el colmo de la pintura. La trompa del ojo.

—Tienes razón: la trompa, la verga del ojo. La trampa del ojo. ¿Y crees que todos caen en esa trampa?

—A la corta o a la larga.

—Lo terrible es que no haces más que repetirte. A todos dices lo mismo. Que eres inmortal, que si tuvieras la idea de que vas a morir algún día, morirías del susto. Que te falta la fe.

—Yo siempre digo la verdad.

—Que son tonterías de bombero. ¿Te das cuenta de que faltándote la fe, tus cuadros religiosos son tan blasfemos como las películas de Buñuel?

—Estoy seguro de que Buñuel no dirá nunca que ha hecho una película blasfema, ni una sola escena. En el fondo hemos seguido el mismo camino: yo tomé el de Franco y el del Rey; él, el de Stalin. No hay gran diferencia. Reconozco que la Iglesia apostólica, católica y romana tiene razón en cuanto a lo de la inmortalidad del hombre. Mi pasado, mi familia, mi padre notario, que era ateo, no me permitieron acceder a la fe. Sin esa fe, acepto las conquistas de la ciencia que me librarán de la muerte. Sufro como Pascal. Soy un traidor y un cobarde. Luis no es más que un cobarde, pero es cobarde, más que yo; es una gran virtud, porque

le hace sufrir a uno. Yo me alegré cuando fusilaron a Federico porque se convirtió en mí. Se hizo Dalí.

—¿Y tú Federico?

—¡No! De ninguna manera. Pero muchas veces, cuando me acuerdo de él, como con más apetito. Me sucede igual que con mi hermano, que nació y murió para que yo naciera y me llamara Salvador, como él. Eso lo he dicho muchas veces, pero nunca tan bien como ahora.

—¿Y puedes vivir haciendo siempre el payaso?

—Es que soy un payaso. No podría vivir de otra manera.

—No piensa lo mismo tu hermana.

—Mi hermana se me parece demasiado para opinar. Es otro payaso. Un payaso serio. Formábamos una buena pareja en este circo—cirque—de Cadaqués.

—Siempre confundiste el erotismo con el onanismo. Y lo sigues confundiendo. Para ti, la masturbación es el origen de las especies y del mundo. Las estrellas no son más que el semen de Dios, y la espuma... sale de la entrepierna de Venus.

—Dios es un personaje que no conozco y no me preocupa quién pueda ser.

—Lo curioso es que la mejor pintura surrealista en la segunda época la hicieron mujeres. Después de Dalí, y por influencia de Gala, no se discute la obra de Leonora Carrington, Leonor Fini...

—Y Remedios Varo.

—¿Remedios?

—Sí.

—Sería el espíritu de Péret.

—No. En verdad no empezó a pintar sino cuando se separó de él. Tal vez te pase a ti lo mismo el día que te separes de Gala.

—Tal vez. Una inglesa, una italiana, una española...

—Hizo su obra de verdad en México, como Buñuel, como yo. Debieras ir a México a suicidarte como Crevel o Paalen.

—Hay que ser norteamericano para eso, y además creo, como el gran ensayista Eugenio d'Ors, que «todo lo que no es original es plagio».

—D'Ors era un pobre tipo que tuvo la suerte de nacer catalán.

—Los pintores no se transforman, y los españoles, mucho menos.

—Duchamp, Picabia...

—Se transformaron, sí, pero para dejar de ser pintores.

—Sin embargo, fundaron la pintura de hoy. ¿Y Picasso?

—Picasso es un imitador. Se imita a sí mismo. Un payaso, un

transformista. Un pederasta. A la tradición hay que tratarla a patadas. Pero no por eso deja de ser tradición. Es igual que si me das patadas al culo: ni tú dejarás de ser quien eres ni yo Dalí. Los que creen en algo nuevo son idiotas que sólo merecen que los gobiernen idiotas. Por otra parte, es lo que sucede.

—Entonces, ¿tu monarquismo?

—No toques lo intocable.

—¿Harás un retrato del Rey?

—Ya lo hice, y me salió Venus.

Salvador adopta posturas:

—¿Por qué no me va a gustar más Meissonier o Garnelo que Cézanne? A todos les pasa lo mismo. Lo que sucede es que se lo callan por esnobismo. Prefieren mis cuadros a los de Picasso porque los míos corresponden a la verdad. Si te doy cuenta de dónde se ven colgadas mis reproducciones y dónde las de Picasso, verás que las suyas están en casas de los más putrefactos, y las mías, en las paredes de las casas del más honrado pueblo.

—La pintura de Meissonier es la de un idiota.

—Claro. Pero pinta para idiotas. Como yo. ¿O qué te has creído? Picasso pinta también para idiotas; de otro tipo, pero idiotas. No es que niegue que haya personas inteligentes. Pero a esa gente la pintura le suele tener sin cuidado.

—Como Buñuel, que sólo tiene en su casa el retrato que le hiciste y otro de Remedios Varo. ¡Ah, y otro de Moreno Villa!

—La pintura es una fábrica para ganar dinero, como cualquier otra. Con la ventaja de que soy el patrón y el obrero. En eso también soy precursor.

—El patrón, ¿no es Gala?

—No; no hay patrón ni por qué mezclar las cosas. Gala me reveló un mundo nuevo.

—¿El ruso?

—Claro.

* * *

—Representas bastante bien—mejor que casi todos—lo que eres y fueron tantos de nuestra generación. Cuando escupías sobre el retrato de tu madre no era por influencia surrealista, sino porque los nacidos a principios de siglo nos encontramos al final de la adolescencia con la esperanza de un mundo nuevo—comunista o fascista—que nos hacía cagarnos en nuestros padres, teniéndolos por lo que no eran: unos cerdos. Esos cerdos que tanto te han perseguido luego. Después caíste como una mosca en el panal en Estados Unidos, y por más que has hecho, no has podido sino hundirte cada vez más en la mierda de nuestra

desilusión. Hemos perdido la partida. Tú mismo reconoces que tus cuadros son malos.

—Pero mejores que los de Picasso.

—Sabes que no es cierto. Además, Picasso pertenece a otra generación. No podían ver el mundo como nosotros, ni nosotros como los que hoy tienen cuarenta o cincuenta años.

—Sí, pero yo sé quién menstrua en *Las Meninas* de Velázquez, y Picasso es incapaz de saberlo.

—En mil novecientos treinta y uno hiciste un «objeto de función simbólica» a base de zapatos. En tus entrevistas con Alain Bosquet, cuando él te preguntó: «Si estuviera obligado a adorar un objeto usual como una reliquia, ¿cuál sería?», contestaste: «Los zapatos.» Es muy curioso, porque ese objeto de función simbólica—o no simbólica, yo creo que sí—es la obsesión de Buñuel. Zapatos hay en todas sus películas, desde las que hicisteis juntos hasta las que hizo cuando más apartado estaba de ti. Extrañas idénticas raíces.

—Se nace traidor como se nace cojo.

—Todos nacemos más o menos traidores, más o menos de un sexo. La cuestión es no ser lo que no se es más que en muy pequeña parte.

—Yo soy un traidor congénito.

Luego, tal vez a causa del atardecer, cambia.

—Hoy ya no se trata de entender. Yo he bajado mucho. Me he hecho viejo. Sé lo que quiero: lo que quiero pintar. En mis buenos tiempos, yo no sabía qué pintaba, qué iba a pintar. Entonces pinté lo mejor de mi obra. Al extremo opuesto de los *ready-made* de Duchamp o de los horrores aquellos de Picabia, esos genios burgueses de la gran comedia dadaísta.

—¿No surgió el surrealismo de Dadá?

—No. Nunca. El que lo crea, no entiende lo que fue ni lo uno ni lo otro. Son dos polos opuestos, de carga totalmente distinta. El uno es la materia, y el otro, la antimateria. Los dadaístas sabían perfectamente lo que querían: la destrucción. Los surrealistas no sabíamos lo que queríamos: acaso husmear.

—¿Y ahora?

—Ahora todo es más confuso. Por eso, lo único que cuenta para mí son los dólares. Dan seguridad. Me parece perfecto, te lo repito, que Breton me llamara *Avida Dollars*. Es cierto: yo como dólares. Y, como los dólares, he perdido estos últimos años algo de mi poder adquisitivo. Por eso tengo tanta esperanza en la hibernación. Voy a regalar millones de dólares al que adelante rápidamente los estudios sobre la hibernación para que me toque el poder vivir indefinidamente.

—¿Para qué?

—Para ver implantada la monarquía en Rusia y en Estados Unidos. Además, el frío lo detendrá todo, y resucitaré mucho más rico de lo que soy ahora. Y más famoso. Y sobre todo más famoso que Picasso; y volveremos a ser amigos, como lo fuimos, Luis y yo. No sé si viste un programa de la televisión francesa en el que Max Ernst decía que me había pegado una hostia en Nueva York, durante la guerra... Lo que hicimos fue emborracharnos juntos.

—Ya no bebes...

NO DIGO QUIÉN ES

—A todos los que te digan que Dalí está loco, contéstales que no saben lo que dicen. Dalí es la única persona cuerda que anda ahora por España. La única que sabe lo que hace, la única que hace lo que todos debieran hacer: dejarse condecorar por Franco con la medalla de Isabel la Católica por traidores y cabrones, como todos debieran haber recibido el premio Stalin.

—Buñuel no lo tiene.

—¿Estás seguro? Yo creo que sí. Tal vez lo calla porque le conviene, pero sospecho que se lo concedieron, porque—además—pinta como le gustaba al «Padre de los Pueblos». Sin contar que siempre está dispuesto a traicionar a su padre.

—Murió.

—Razón de más. Y a escupir sobre la tumba de su madre.

—Ya lo hizo Salvador sobre su retrato.

—No hay diferencia. En el fondo, Dalí representa al Artista, con mayúscula, al artista español contemporáneo.

—No fastidies.

—Fastidio, pero digo la verdad. Es el único artista español dispuesto a decir la verdad aunque mienta siempre, que es la manera de decir la verdad que tienen los pintores o los escritores. Y puedes decírselo a tus amigos, los Barral y los García Hortelano. Puedes decirles que lo he dicho yo. Aquí los inconformes andamos todo el año con careta. En España, para mí, por lo menos, siempre es Carnaval. Como es natural, los primeros que se han cansado son unos cuantos curas... ¡Quién lo iba a decir!

Dejamos el coche y subimos de nuevo a casa de Salvador. Llamamos ante una puerta pequeña. Nos abrió una sonriente, guapa doncella. Nos reconoce. Mi amigo se despide.

—No, no. Hoy no tengo nada que hacer aquí.

—En mil novecientos cuarenta y dos, en uno de tus libros, hablaste muy mal de *La edad de oro*.

—Nunca dije nada en contra de *La edad de oro*. Lo único que ocurrió es que no estaba de acuerdo con Buñuel por el cambio de título; bajo la presión de los comunistas franceses cambió el título del filme, pero siempre he encontrado *La edad de oro* muy bueno como filme, me gusta mucho, aunque menos que *Un perro andaluz*. *Un perro andaluz* está mucho más logrado.

—¿Nunca dijiste nada en contra de *La edad de oro*?

—Nunca, nunca, nunca. Sólo hubo una discusión acerca del cambio de título, que Buñuel cambió sin consultarme, y encontré que era algo realmente abusivo.

—Bueno, pero dijiste que había cosas referentes a temas religiosos con las que no estabas de acuerdo...

—Al contrario. A mí, todo lo que era sacrílego me gustaba mucho porque como soy católico, apostólico y romano, considero interesante el sacrilegio; pero fue Buñuel quien las suprimió aconsejado por los comunistas franceses, que estaban muy por Juana de Arco, se iban volviendo burgueses... Pero nunca he estado en contra de *La edad de oro*.

—Eso queda claro. Entonces, ¿por qué ya no sois amigos?

—¡Oh, no! Yo soy amigo. ¡Yo soy amigo de todo Cristo! Son los otros los que a veces no son amigos míos; yo soy amigo de Buñuel; le envié un telegrama hace unos meses. No tengo nada en contra de Buñuel, no he dicho nunca nada en contra de él, en absoluto. Una vez di una conferencia en la televisión de México, diciendo que era un personaje extraordinario. Pero yo digo, como de todo el mundo, las cosas dalinianas... Se ha vuelto sordo, como todo el mundo sabe, y se ha vuelto sordo a causa de ese lado aragonés y tozudo que hace que jamás quiera escuchar nada de lo que le dicen. Lo mismo le pasó a Goya, que no era de Calanda, pero sí de por allí. Es el prototipo de aragonés que no quiere escuchar a nadie, y entonces, naturalmente, al final está sordo como una tapia.

—Beethoven...

—Pues yo fui el primero en compararle a Beethoven... Hay muchas cosas de Buñuel que vienen de mí, como todo el mundo sabe.

—¿Por ejemplo?

—*Un perro andaluz*. Luis quería hacer un filme que era una especie de filme tipo Gómez de la Serna, en el que saldría un periódico y tal y cual, y yo le dije: «No hagas eso, porque si tienes dinero de tu madre...» Y yo escribí, en una caja de zapatos, *Un*

perro andaluz. Después pasamos una semana hablando de eso y colaborando de verdad, porque hay también cosas muy buenas que puso él. Pero las cosas esenciales salían de Dalí. En *La edad de oro,* ya no.

—Ya lo sé. El propio Buñuel lo cuenta así. Unicamente...

—Que sea del uno o del otro...

—Pero hay una cosa que me importa, y es la siguiente: él dice que empezasteis a contaros los sueños que habíais tenido, y que el sueño del ojo es algo referente a su madre. ¿Es cierto o no?

—Sí, es muy posible, porque en esos momentos coincidíamos completamente, y, sí, es muy posible que lo del ojo sea de él. Yo no puedo ahora decir lo que fue de él o lo que fue del otro, porque era una colaboración perfecta. Muchas veces uno iba a decir una cosa y el otro la decía, o sea, que realmente fue...

—Y dice que hay sueños tuyos.

—Yo ahora no recuerdo en absoluto cómo fue, pero la idea fundamental era que viniera a Figueras para hacer una cosa que yo escribí en un momento, y él vino al día siguiente a verme.

—Tu amistad con Buñuel proviene de la Residencia.

—La Residencia de Estudiantes, sí.

—Pero tú a la Residencia llegaste ya tarde, él estaba desde hacía...

—El ya estaba. Yo llegué como un *hippy,* llevaba unas melenas enormes... Y no vi a nadie; estaba en la Residencia, muy tímido, y Buñuel y García Lorca dijeron por ahí: «Hay una especie de pintor polaco, extraño, y tendríamos que contactarle», porque yo era el único en Madrid probablemente que hacía cuadros cubistas en aquel momento. ¡Un pintor polaco! Y entonces me cogieron, me pasearon y en seguida tuve un gran prestigio dentro de ese grupo.

—Todo el mundo que te conoció entonces recuerda que dibujabas absolutamente como si estuvieras soñando, que llenabas tu cuarto de papeles, que los tirabas; dibujabas y tirabas, y además empezaste a dibujar, entre otras cosas, atletas. ¿Qué ha sido de ellos? ¿O ya no te acuerdas?

—Bueno, de todo lo que hice en la Residencia en aquellos tiempos queda únicamente un cuadro que tiene la familia de García Lorca, un cuadro metafísico, y todo lo demás se destruyó.

—¿Los dibujos también?

—De aquello no quedó nada en absoluto.

—Es una lástima.

—Yo era muy descuidado. Yo los rompía, los tiraba, los arrugaba al revés, no les daba ninguna importancia; pero quizá tendrías que ver, ahora que estamos en la retrospectiva, a un pintor que me había prestado su estudio en la calle de las Sierpes,

Sigfrido Burmann. Un alemán a quien conocí aquí, en Cadaqués. ¿Conoces a Burmann?

—Sí, claro.

—Pues me prestó su taller en Madrid, y allí hacía las cosas cubistas; tenía una chica gitana que me servía de modelo y que no hace mucho estuvo aquí, en Cadaqués...

—¿Y tus relaciones con Federico?

—¡Ah! Pues Federico, como todo el mundo sabe, estaba muy enamorado de mí, y probó a darme por el culo dos veces, pero como yo no soy maricón y me hacía un daño terrible, pues lo cancelé en seguida y se quedó en una cosa puramente platónica y en admiración. Hizo la *Oda* que..., la *Oda a Salvador Dalí.*

—¿No tuvo celos Federico de tu amistad con Buñuel?

—Federico era la persona más celosa del mundo, de Alberti sobre todo. Alguien decía por casualidad: «Hay una cosa de Alberti (o de cualquier otro), un tema precioso...» Se le veía devenir pálido, blanco, y entonces, al cabo de un momento, decía: «Estoy fastidiado, tengo dolor de garganta, me voy a acostar...» Y era una escena de celos, ni más ni menos. Entonces, al principio, le decíamos: «Federico, ¿qué?, tómate una aspirina.» Después, cuando descubrimos que eran celos, éramos muy crueles, porque cuando decía: «Estoy fastidiado, me voy», le contestábamos: «Muy bien, mañana nos veremos, adiós.» Y él sufría un calvario y hacía todo por saber dónde íbamos y no podía resistir y venía a encontrar al grupo otra vez. Pero estaba muy celoso de todo el mundo. Era terrible. Con Rafael Alberti yo creo que sobre todo eran celos literarios, porque naturalmente sabía que Alberti tenía un gran valor, y eso le hacía un efecto terrible. El quería ser el único.

—A ti te gustaba el teatro de Federico, y una vez que llegó Buñuel de Zaragoza le llevasteis a oír, en el sótano del Nacional, no recuerdo si *Los cuernos de don Friolera* o *Don Perlimplín,* y, de pronto, al final del primer acto, se levantó Luis y dijo: «Esto es muy malo.» Y tú, que antes habías elogiado la obra de Federico a más no poder, te fuiste con Buñuel y le dijiste al pobre de Federico lo mismo: «Esto es muy malo.» Y os fuisteis andando por el Paseo del Prado, y detrás os seguía Federico, muy triste. ¿Te acuerdas de eso?

—Sí, remotamente. Pero de lo que me acuerdo muy bien, no sé si te lo han contado, es de la carta de injurias a Juan Ramón Jiménez.

—Sí, pero vuélvemelo a contar.

—En aquel momento queríamos mandar, para crear una especie de subversión moral, una carta a la persona más prestigiosa de España, únicamente para provocar una reacción y que la gente

dijera: «¿Por qué lo han hecho?», y tal y cual. Entonces habíamos escogido dos o tres, y habíamos pensado en Falla, que tenía un gran prestigio, para decirle que era un hijo de puta, que tal, etcétera, lo más que se puede decir, y entonces los pusimos en un sombrero (los nombres), y salió Juan Ramón Jiménez. Justamente acabábamos de visitar a Juan Ramón el día anterior, que nos había recibido sentimentalmente: «A ver, esa juventud maravillosa...», y dijo haber encontrado unos chicos magníficos en nuestro grupo. Entonces, sale en el sombrero y escribimos la carta, que era una carta terrible contra *Platero,* que el asno de *Platero* era un asno podrido, aquello de las estrellas era un sentimentalismo...; además, es verdad, a mí nunca me ha gustado Juan Ramón Jiménez, encuentro que es un poeta pésimo. En el momento de echar la carta, Buñuel tuvo una duda, pero la echó, la echamos, y al día siguiente, Juan Ramón estuvo enfermo, diciendo: «No comprendo, un día antes recibo a estos chicos; me parecen... Y al día siguiente me insultan de la manera más grosera...» Y no lo comprendió nunca. Fue una cosa incomprensible. Lo hice con Buñuel, firmado Luis Buñuel y Salvador Dalí. Una carta de insultos. No me acuerdo, pero los términos eran los más groseros, más insultantes, más odiosos que pueda haber.

—¿Y en qué año fue eso?

—No sé, no tengo ninguna idea. Los años..., los años... Pero Buñuel se acuerda mucho más de esas cosas.

—Sí, y me lo ha contado. Sabía lo de la carta. Tú estuviste durante algún tiempo..., sería durante esas frustradas relaciones con Federico, y vino Buñuel una noche, quién sabe por qué, y os echó un cubo de agua por debajo de la puerta donde dormíais. ¿No te acuerdas?

—Pues no, pero es muy posible, porque en aquel momento habíamos hecho una especie de *camping* dentro del cuarto, hacíamos una cabaña con sábanas, como si fuera una tienda de campaña, íbamos a la ducha a buscar agua y abríamos latas de sardinas, vivíamos como *hippies,* pero dentro del cuarto, en vez de vivir «en» el cuarto. Y en este momento, naturalmente, Buñuel corría por allí y hacía cosas de esa clase, de echar agua, etcétera. Una vez echó una jabalina a un tío, que por poco lo mata. En fin, cada día Buñuel hacía una excentricidad, una cosa violenta.

—Bueno, ahora dame tú tu opinión, sin más, de una cosa que corrió por Madrid y que cuenta todo el mundo—bueno, es mucho decir—, que es su encuentro con el rey. Tú, que eres ahora tan monárquico...

—Ah, sí, de eso me acuerdo, pero yo no estaba presente.

—Claro que no.

—El rey era Alfonso XIII. Vino a visitar la Residencia de Estudiantes. El señor Jiménez Fraud quiso enseñarle varios de los cuartos, y uno de los mejores era quizá el de Buñuel, porque era un chico más rico que los otros, y todo eso, y tal y cual. Tenía una biblioteca... Y llaman a la puerta, y Buñuel abre, completamente en pelotas; parece ser que es histórico, me lo han contado; pero Buñuel salió a abrir sin saber que era el rey, y se encontró con don Alfonso. Yo conocí al rey en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Fue una anécdota muy bonita, está en *La vida secreta,* o sea que no vale la pena que la repita, ya la conocerás.

—Sí, la conozco. Hablando de otra cosa: ¿cuál fue la reacción de tu familia cuando te hiciste surrealista?

—Hombre, en ese momento yo había escrito en un Sagrado Corazón una inscripción: «A veces, por puro placer, los domingos sueño que escupo sobre el retrato de mi madre.» Y entonces mi padre lo encontró... No lo comprendió, al contrario. Ahora, estoy descubriendo que el escupir es una cosa sagrada: en muchas religiones lo primero que se hace es escupir sobre la imagen querida. Además, en los sueños, en Freud, se ve cómo a las personas que tú más quieres las asesinas, les das por el culo, les haces todos los atropellos posibles... Referente a esto te voy a contar: ahora me acuerdo de una cosa similar de Buñuel, que tenía una especie de locura por los conventos de Toledo, le gustaban mucho, mucho, y pasaba todas las noches yendo a oír a las monjas que cantaban allí. Había una pequeña Virgen que le gustaba mucho, y de pronto, delante de la Virgen, se enterneció y empezó a hacer una especie de oración, y después, sin ninguna clase de intermedio, escupió a la Virgen y empezó a insultarla. O sea, pasó de una cosa a otra como lo más natural del mundo. Pero no fue por eso por lo que me echaron de casa, fue a causa de Gala. Yo ya vivía con Gala, había conocido a Gala en el grupo surrealista, y mi padre dijo a mi madre: «...La manera de que este chico vuelva y haga lo que tiene que hacer es echarle de casa, y como no sabe ni pagar el taxi, ni siquiera el cine, ni nada (porque no sabía el valor del dinero, ni pagar), pues dentro de una semana vuelve a París, lleno de piojos, a pedir perdón, y todo esto se arregla.» Y no volví. Volví después de Nueva York, con un Cadillac.

—Todo se lo debes a ella.

—Sí. Y, sobre todo, sin Gala... Buñuel lo sabe, yo tenía unas crisis de risa terribles, estaba muy cerca de la locura, y, en cambio, Gala ha dado un sentido clásico a mi locura y lo ha podido transformar todo en un sentido paranoico crítico.

—Que tú has defendido siempre.

—Es mi posición frente al automatismo surrealista.

—Porque tú llegaste a influir en Breton de una manera decisiva durante la tercera época del surrealismo.

—Por eso me echaron. Me echaron porque decían que era hitleriano. Y no es que fuera hitleriano, pero Hitler me parecía una persona más surrealista que los surrealistas que había allí, porque era el máximo de lo irracional... Wagner era un ser completamente surrealista.

—A Buñuel también le gustaba Wagner.

—Naturalmente, a mí también; pero si a Buñuel le gusta Wagner y a mí me gusta Wagner, al que más le gustaba Wagner era a Hitler, el cual acabó como en una tragedia wagneriana, con los tanques rusos, con Eva Braun, con las llamas, que es lo que él quería. Porque ¿qué hubiese hecho Hitler si hubiera ganado la guerra? No, no. Tenía que acabar de una manera catastrófica, romántica, y, además, como era masoquista, él hizo todo eso para perder, pero quería perder a condición de que le ganaran. Por eso nos jodió tanto tiempo, porque él no quería hacer trampa, él quería perder, pero a condición de que le ganaran de verdad, y por eso...

—¿Es cierto que en el treinta y siete, cuando Picasso pintó el *Guernica,* tú te ofreciste para hacer otro cuadro para el pabellón español?

—Sí, sí, sí, es exacto, porque en aquel momento quería poner a prueba a los comunistas, y como yo tenía un pasaporte republicano, pues no había razón de que se me negara hacer una pintura en el pabellón; pero yo sabía que no funcionaría porque estaban allá todos los partidarios y sabían mis ideas y todo eso; pero teóricamente, si hubieran sido como realmente decían, sin prejuicios y todo eso, me tenían que dejar poner una cosa. Y no funcionó. Yo sabía que no funcionaría de todas maneras, pero pedí hacer una cosa en el pabellón Republicano Español, que era mi Gobierno legítimo en aquel momento, y se pusieron en contra; fue una cosa terrible en aquel momento. No sé Buñuel qué partido tomó, pero Sert y, en fin, todos, dijeron que ni hablar.

—¿Has visto las últimas películas de Buñuel?

—No todas, pero he visto *La Vía Láctea,* que me ha gustado mucho. *Viridiana* también, que es muy buena.

—*¿Los olvidados?*

—Esta me gustó mucho menos, porque no se llegaba a la violencia. Se quería dar un golpe de puñal y no se daba, era una cosa un poco de impotente, como yo soy también. Creo que todo artista debe ser un poco impotente, y se nota mucho en sus películas. Pero lo que me interesa de Buñuel es su obsesión indiscutible religiosa, y estoy seguro de que él... Dijo últimamen-

te, no sé si será verdad, pero me lo comentó el actor de cine que está en *La Vía Láctea*, un ruso que se llama Laurent Terzieff, uno de los dos peregrinos, muy buen actor, me dijo que Buñuel le había dicho que cuando se sienta morir es indiscutible que va a pedir que venga un cura, pero agregando: «No se sabrá nunca si lo he hecho en broma o en serio.»

—¿Y tú? ¿Lo harás en broma o en serio?

—Yo ya lo he hecho en serio, porque cuando tuve la apendicitis, en Nueva York, pues pedí dos cosas: un notario y un cura; Gala, desesperada porque había peritonitis ya, y yo quería... El cura no pudo venir y el notario tampoco, y me operaron y tal, porque era cosa de urgencia, pero yo quería a los dos.

—¿Para qué los querías?

—Uno, para la cuestión del testamento, de que Gala quede..., para que todo quedara exacto como yo quiero, y el cura, para confesarme, a pesar de que yo no creo, porque yo soy, continúo siendo..., o sea, me falta... Es un caso muy extraño: por la razón o por todo lo que conozco de las ciencias de nuestra época, por la gente que ha habido que ha creído, como Pascal, gente prodigiosa, mucho más inteligente que yo, estoy seguro de que la religión católica es casi la más buena de todas y que el alma es inmortal, y todas esas cosas. Lo creo teóricamente, pero me falta la fe, o sea, en el fondo dudo. Estoy casi seguro de que después no habrá nada, y eso viene de mi formación atea, de mis padres, de mi cultura anarquista, y tal y cual; o sea que teóricamente, por la razón, estoy seguro, tiene que ser así, pero en el fondo tengo miedo de que no sea verdad; a pesar de eso, cuando viene el momento hago lo que haya que hacer, por si fuera verdad.

—Bueno, esto es Pascal. Entonces, tus cuadros religiosos tienen un doble valor, porque son obra de tu razón exclusivamente.

—Unicamente, únicamente. No hablo de fe. No tengo fe. Me gustaría mucho tenerla, pero no, eso no se puede...

—Fabricar.

—Tiene que venir o no venir. Ahora bien, yo nunca he creído que voy a morir, eso es verdad, o sea, si yo ahora creyera que..., empezaría a temblar como una hoja y me daría un miedo terrible. Yo siempre estoy seguro de que al final se tiene que arreglar, o viene la fe y todo arreglado, o prolongan la vida cincuenta años más, o la hibernación... No puedo admitir la desaparición total de mi persona.

—Creo que Buñuel está muy cerca de tus ideas en eso.

—A mí me gustaría mucho volver a ver a Buñuel, no tengo ninguna cosa... Pero he probado por amigos y eso, y sé que él

más bien no quiere; entonces, no quiero hacer una cosa violenta. Pero no tengo nada, nada, nada..., al contrario.

—Referente a la vida futura piensas igual que Buñuel; podríais hacer como Pedro Salinas.

—¿Qué hizo?

—Dijo: «Yo no creo, pero voy a morir como un caballero español.» Y pidió un cura.

—Picasso ha dicho últimamente que cuando se muera quiere estar enterrado en el cementerio católico, en fin, como sus antepasados, pero no porque crea, como Salinas; en fin, es casi lo mismo. Nos interesa demasiado lo que sucederá, y, o bien quemamos las catedrales, o bien edificamos catedrales, no hay término medio: o la cosa blasfematoria o la fe. La cosa intermedia de los franceses, eso no, no es español.

—Bien. ¿Cómo explicas que pintes aquí toreros y...?

—Venus. Me interesa mucho ahora el pasaje del paganismo al cristianismo. Y justamente Venus, como tú sabes, nace en Creta, es Afrodita, y tiembla de frío, y entonces está toda llena de «carne de gallina», y los que asisten al nacimiento de Venus acompañan el casteñetear de dientes—que hacen crac, crac—, del frío de Venus con veneras, que son las conchas de Venus, y después hacen las conchas con tierra cocida, y después pasa a España, y son los crótalos, que quiere decir «lo que viene de Creta»; o sea que cuando se oyen las castañuelas se oye el castañetear de los dientes de Afrodita. Ese es el origen. Y ahora viene lo más colosal de todo, que es el milagro de Santiago Apóstol, que me parecía que quizá por eso Buñuel lo hubiera tratado. Porque Santiago Apóstol el primer milagro que hace es que viene a casarse un caballero con una doncella que está en la playa; llega a caballo, pero el caballo se desbrida y se lo tragan las olas del mar, y entonces llega Santiago y realiza su primer milagro de hacer resurgir del fondo del mar al caballero y al caballo, pero ab-so-lu-ta-men-te recubiertos de conchas blanquísimas, que eso en latín es maravilloso, no sé cómo se dice: «Todo haciendo una unidad», o sea, caballero y caballo, todos están llenos de conchas, o sea, llenos de «carne de gallina», la carne de gallina primordial del nacimiento de Venus. Y en ese momento, los asistentes, que son los mismos que asistían al nacimiento de Afrodita, se estremecen y se erizan de «carne de gallina *cósmica*»; porque hay dos carnes de gallina: la de los existencialistas, que es la descomposición, la de mala calidad, y la otra, la buena, que es la de la unidad de la patria, y los asistentes se estremecen y se cubren de «carne de gallina *monárquica*». En ese momento se ponen encima de los vestidos las conchas que son el símbolo de la carne de gallina (de la Casa de las Conchas, que es carne de gallina), y empiezan la

peregrinación a Santiago erizados de «carne de gallina *crónica*»; y las veneras, que son las más eróticas de todas, de Venus. En lugar de convexas, se vuelven al revés: se convierten en las conchas de Santiago, *les coquilles Saint-Jacques,* y el camino, la Vía Láctea, que era la más erótica porque representaba la del seno de la leche. La Vía Láctea se vuelve Camino de Santiago, y por eso ahora yo quiero que los *hippies* vuelvan a hacer el Camino de Santiago, en los hospicios, en vez de andar al Tibet, y convertir a toda esa juventud, sacarles del doctor Marcuse, que es una vieja tortuga que no vale nada, que ha mezclado el anarquismo y el marxismo, y hacer otra vez una cosa grandiosa yendo a Santiago de Compostela.

—El ha escogido el tema con otro amigo nuestro. No sé si llegó a ser amigo tuyo, pero, en fin, es amigo de todo el grupo (de todos nosotros), que es Juan Larrea. ¿No has leído *La espada y la paloma*?

—Sí, sí. Eso le tiene que interesar mucho a Buñuel.

—Le interesa mucho.

—¡Ah! ¡Otra cosa interesante de Buñuel! El me había dicho una vez: «Lo más revoltante de todo es la emoción que se siente por cosas estúpidas. Por ejemplo: estamos en un café, calle de Alcalá, y pasa el ejército con la fanfarria; o bien, el Himno Nacional. Es una cosa que me revuelve, pero en ese momento siento una emoción terrible... y un escalofrío.» El se revoltaba contra ese escalofrío, pero es eso la unidad de la patria que todo el mundo siente, sea quien sea. O sea, yo... Estamos en América, y América me importa un pito; pero la gente se levanta con el Himno Nacional... Eso es, esa cosa, ese estremecimiento de Santiago, mucho más grandioso porque es el que hace la unidad, que es la unidad de España.

—Oye, antes has dicho que eres impotente y que Buñuel también lo es.

—Yo, sí. Lo soy menos de lo que digo, pero creo que todos los grandes creadores lo son. Hitler lo era. O sea, el que hace niños, el que tiene el esperma dispuesto constantemente a joder, pues ése hace niños, y se acabó, pero cuando la cuestión sexual no funciona como tiene que funcionar, entonces hay que sublimarlo en la filosofía, o en la obra de arte, o en la guerra, o en cualquier cosa. Buñuel ha dado pruebas de no ser tan impotente porque tiene hijos.

—Sí, dos.

—O sea, que no... Pero debe de haber un complejo de importancia, porque eso se ve en sus películas. O sea, en los filmes se ven pulsiones, pero cuando llega el momento no acaba de decidirse. En *Los olvidados,* a cada momento hay una cosa

que va a suceder, pero nunca se acaba nada; o sea, las cosas se quedan siempre a medio hacer. En todos sus filmes hay un principio impulsivo muy grande, y después no se acaba como se tendría que acabar.

—¿Pasa lo mismo en tus cuadros?

—En mis cuadros pasa siempre. Cada año hago un cuadro que creo va a ser genial, y cuando llega el final veo que es una mierda, y entonces, cuando estoy en Perpiñán, que es el momento de expedirlo, veo lo que se hubiera tenido que hacer, pero entonces es tarde porque ya está facturado y no se puede arreglar. Pero he descubierto que es maravilloso, porque eso me permite seguir viviendo, porque el día que hiciera un cuadro como *Las Meninas* o *Las lanzas,* o como Vermeer, pues al año siguiente te mueres, no hay otro remedio. Y prefiero cada vez hacer un cuadro malo y continuar viviendo con la idea de que quizá el año que viene va a salir. Y eso también le pasa a Picasso, porque Picasso está muy descontento de lo que hace, y entonces viene esa cosa de «a ver si de una vez sale».

—¿Y a Buñuel también?

—Ah, de Buñuel no conozco el caso, pero me dijeron últimamente que no le interesa hacer más cine, o que no quiere...

—Bueno, pero sí va a seguir haciéndolo.

—Pero lo ha dicho, ¿no?

—Sí, ha muerto su madre y...

—¿En Calanda?

—No, en Zaragoza. Creo que por eso ha venido a España.

—El tenía la obsesión de todo lo español. Yo me acuerdo que en Calanda, esas fiestas que se hacen por Navidad, con los tambores... Me acuerdo que cuando estábamos en Los Angeles cenamos una vez juntos, y no hablaba más que del día en que podría volver a Calanda. Esta obsesión de tambores que se repercuten...

—Salen en toda su obra: están en *Nazarín,* están en *Simón del Desierto,* están en un sinfín de detalles, y además...

—Los tambores ésos para él sugieren..., tienen una relación evidente con lo de Beethoven.

—¿Sí?

—Y con la sordera, porque él decía que a veces era ensordecedor el ruido de esos tambores. A veces se oían muy lejos porque eran varios bandos de amigos, de gente del pueblo que iban recorriendo todo.

—Su hijo ha hecho una película, me ha dicho que te quedas sordo si la oyes. Unicamente si los tocas vuelves a oír.

—Bueno, pues yo creo que Buñuel participaba en eso.

—Sí.

—El iba con los mozos y tocaba eso.

—Sí, desde niño.

—No sé dónde está Eugenio Montes.

—Le busqué en Roma.

—Yo considero que Eugenio Montes, de nuestro grupo, así como Buñuel es genial, Eugenio Montes es el más inteligente de todos, es... Como escritor, tiene una prosa maravillosa. Unicamente...

—Que no escribe.

—Es perezoso. Pero si hubiera escrito lo que me explicaba que quería escribir, hubiera dejado una obra sensacional.

—Sí.

—Yo creo que tuvo algún conflicto con Buñuel. El dijo en un discurso que hizo en Madrid que si tenía que comparar a Dalí con alguien, la única persona con quien se me puede comparar es con el arcangélico Raimundo Lulio... Eso me gustó mucho porque dice que soy de la raza de Raimundo Lulio. Es de los únicos que quedan de aquella época.

—¿Crees que Buñuel haya sido del Partido?

—No creo. Es que es tozudo, como todos los de Calanda.

—Sí.

—Como ha dicho que lo es, pues ya hasta el final. Es típico, es típico...

—Así que podemos decir que es comunista por burro.

—No, no, no. Eso, no. No tiene nada de... Es por testarudo, yo creo que es eso. No puede, no le gusta admitir haberse equivocado. En las discusiones, nunca... Muchos de nosotros cambiábamos de opinión; él, en las discusiones, siempre se quedaba con su punto de vista del principio. Cuando se empieza una discusión, tiene un punto de vista, y ya nunca lo cambia, eso es típico de él. Además, es su fuerza. Hay gente que si no fuera así, no haría lo que hace. A él le conviene. No puede cambiar de opinión. Es un caso extraordinario.

—Pero en las películas...

—¡Ah, eso sí! En las películas cambia de opinión, reflexiona... Pero en las cuestiones de orden ideológico..., ¡imposible!

—Yo he hablado de cine con él, y jamás he podido hacerle cambiar de opinión. A lo sumo, hacerle aceptar alguna cosa que él no había visto; pero de sus ideas no hay quien lo haga cambiar.

—Eso no, nada, eso no.

—Pero te acepta lo tuyo, una sugerencia, una idea nueva...

—Sí, y acepta cambios, pero lo que él ha dicho, eso no, eso no.

—Y, además, acaba creyendo que las ideas que tú has expuesto, y con las que está de acuerdo, son suyas.

—Eso también es típico de los... Es aragonés, es terriblemente aragonés, es un prototipo...

—Yo voy a ir a Calanda, a ver qué hay en esa tierra, la voy a analizar.

—¿No has estado nunca?

—No.

—¡Ah!

—La voy a hacer analizar.

—¿Y de salud...?

—Mira, de salud está...

—Hay muchos que dicen que esa sordera, que lo hace expreso para que no le...

—No, no. En absoluto. Tiene tres enfermedades del oído: un poco de eso de Ménière...

—Desvanecimientos.

—Y, además, tiene otras dos cosas. Lo demás son cuentos. El está sordo, pero hay días que oye más, y si está con una sola persona, oye bastante bien. En el momento en que hay tres personas, ya no oye, por la sencilla razón de que no distingue los tonos. Siendo un hombre tan aficionado a la música como era él, no puede de ninguna manera distinguir los instrumentos de una orquesta.

—Y su esposa continúa...

—Muy bien. Jeanne, siempre la misma.

—La quería mucho.

—¿Dónde conociste a Jeanne?

—En París. Y los hijos, ¿qué hacen?

—Uno de ellos acaba de hacer una exposición.

—¿No hay uno arquitecto?

—No, uno hacía cine, e hizo lo de Calanda, y es escultor ahora. Realiza unas cosas verdaderamente con gracia. El otro, Rafael, escribe. Todos viajan.

* * *

Llegamos al mismo tiempo que un *hippy,* alto, flaco, guitarra en mano, simpático. Abre la criada. Al *hippy*:

—¿La señora?... Puede pasar.

Sale Dalí a recibirnos. Le mira subir al *boudoir* redondo de Gala.

—Estoy con los *hippies*—dice—. Los voy a volver a todos monárquicos (será muy fácil), y les haré hacer la peregrinación a Santiago, como en *La Vía Láctea.*

Ya dije que la casa es absurda. Llena de recovecos, escalerillas, altibajos, cúpulas, espejos, vitrinas, adornos más o menos

exóticos, objetos inventados, de todos los tamaños, de los denominados «surrealistas» por sus inventores. La casa es hija de muchos; de Ramón, entre otros.

Salvador ha hecho su aparición con una sencilla corona de rosas, una camisa sobre otra, un pantalón sucio... Calza alpargatas mal anudadas.

—Pasad, pasad.

Bajamos unas escaleras. Pasamos ante un enorme huevo partido casi por la mitad, en el que se adivinan unas formas de color rosa y otras azul pálido, que no tengo tiempo de mirar bien, y nos sentamos a hablar frente a una ventana, separados por una mesa estrecha.

—¿Quieres tomar algo?

—No, nada. Gracias.

En el fondo del estudio está el cuadro en fabricación. «El cuadro» del año 69, porque Dalí sólo pinta uno por año (un cuadro grande, se sobreentiende), aparte de las mil otras cosas que hace. Es horrendo: plato lamido, chupado, pintado con la punta de su lengua peluda, relamida, imagen de un deseo hambriento.

—El nacimiento de Venus—lisonjea.

Coge un puntero y oprime con él sobre unos botones. La tela sube, baja, se para..., según su deseo. Es un mecanismo sencillo que no necesita más que un espacio enorme, ya que el cuadro, como todos sus «cuadros» dedicados a los museos norteamericanos, son de talla suficiente para que pueda cobrar al centímetro cuadrado sus buenos miles de dólares.

—Lo único que me interesa es el dinero. Gano mucho más dinero que Picasso, que tiene que darle la mitad de lo que cobra a ese judío de Kahnweiler. Yo soy el judío de mí mismo, el judío de Gala. La Gala de los judíos. (Gala es judía.) Voy a Estados Unidos porque soy judío, y ahí los judíos ganan más dinero que en ninguna otra parte del mundo. Si cuentas esto que te digo, responderé que es mentira, porque es verdad. Yo les saco más dinero a los judíos que el que dan para los museos de Israel. Y me entiendo con los soviéticos para arruinar a los judíos, y con Mao Tse-tung para arruinar a los comunistas judíos, como los condes de Equis. Voy a hacer un retrato de Venus: este que ves, que, en el fondo, es una cristalización de Mao Tse-tung.

Viene hacia mí. Se sienta:

—*Moi je suis tchèque, tu comprend?*. Soy cheque. Y me pareció muy bien que los soviéticos invadieran Checoslovaquia, porque así garantizaban mis cheques, mis checos, mis cheques norteamericanos. Breton me llamó *Avida Dollars*. Siempre me comprendió muy bien. Buñuel, también. Buñuel es comunista.

Por eso no quiere verme. Pero estoy seguro de que se muere de ganas de estar conmigo, aunque ya no nos podríamos emborrachar como lo hacíamos en Nueva York, cuando reconocía que García Lorca era un pederasta retrógrado, cosa que yo he sido incapaz de decir. Yo quiero mucho a Luis, aunque se ha portado bastante mal conmigo. Odia a Gala. Se volvió comunista, y luego se arrepintió. En el fondo, lo que odia es a los maristas, porque estudió con los jesuitas. Es mucho más católico que yo. Cuando le propuse hacer una segunda parte de *Un perro andaluz,* me contestó: «Agua pasada no mueve molino.» Sería tonto si lo creyera. Claro que no. Buñuel es un director muy académico. ¿Ya viste *Belle de jour*? Es una película terriblemente *pompier.* Por eso me gusta. También me gusta *Simón del Desierto* y *La Vía Láctea,* pero porque son blasfemas y anticatólicas. Adoro la blasfemia. Es la mejor demostración de la existencia de Dios, en quien tanto quisiera creer. Yo no soy blasfemo. Iría contra mis intereses. Lo siento. Buñuel, sí, es el gran blasfemo de nuestro tiempo, como lo fueron San Pablo o San Agustín. A mí no me extrañaría que un día canonizaran a Buñuel. San Luis Buñuel. Ya tiene una calle, en Calanda, pegada a la iglesia. Por algo se empieza. En el fondo, sin necesidad de hablarnos, yo me entiendo muy bien con Luis, porque soy anarquista y estaliniano, como él. Luis y yo somos los grandes estalinianos anarquistas de la época. Tal vez algo maoístas, pero eso, para ponernos de acuerdo, tendríamos que discutirlo. Y él no quiere. He hablado muchas veces de la hoz y del martillo, que son, como se sabe, imágenes sexuales muy claras. El martillo es el falo comunista, y la hoz, su tumba—por algo es femenina—, capaz de capar a todos los comunistas. Yo no soy ni falangista ni comunista: soy monárquico, porque es muy bonito decir que uno es monárquico y vestirse de capitán general o de almirante. Siempre fui monárquico. Siempre he llevado corona. Antes, de joven, no se me veía; ahora, sí. Siempre duermo con una puesta. Soy pintor de cámara, un pintor coronado. Un pintor de coronilla, un hombre que nació con el marco puesto. Picasso no llegó a corona, sólo a Corea.

—¿Y a correa?

—Eso se queda para Gala.

—Que te lleva de coronilla.

—Es la corona de mi corazón. Mi sagrado corazón. La corona de espinas de mi Sagrado Corazón de Salvador.

—De San Salvador Dalí, virgen y mártir.

—Impotente y *pompier.* El único santo con bigote. Hay coronas de muchas clases, como sabes: sencillas, dobles, de oro, de brillantes, de hojas de laurel, de botones de azahar (es la que más me gusta), coronas vírgenes que desfondas con el cráneo. Cada

vez que estreno una corona siento cómo se estremece de placer, y entonces me masturbo en honor de la monarquía. Es el mayor honor que se le puede hacer. De verdad, lo que soy es un pintor muy malo que vende sus cuadros más caros que nadie. Y soy el pintor más popular del mundo. De nadie se han vendido más reproducciones que de las de mis cuadros. Picasso se ha quedado muy atrás, porque es mucho peor que yo. Y es que lo importante es Norteamérica, y no Francia; Nueva York, y no París; el dólar, y no el franco. La pintura americana, suponiendo que sea pintura, es mucho más importante que la francesa, que es alemana, rusa, italiana y española. Franco ha demostrado ser más inteligente que De Gaulle, y el hombre más importante del mundo es hoy Juan Carlos I.

Se pone en pie para gritar:

—¡Viva el rey!

—¿Más importante que Morgan o Rockefeller?

—Esos no serán sino criados de Juan Carlos. De rodillas y a sus pies.

Alza el puntero.

—¡Viva el rey!

—Dale con los vivas... Para el surrealismo—no olvides que el surrealismo y el catolicismo siempre fueron de la mano—, la muerte no deja de ser una broma más. Pero una broma de lo más serio.

—Buñuel va diciendo por ahí que antes de morirse hará venir a un cura para confesarse, pero que nadie sabrá nunca si será en serio o en broma.

—Sí, y añade que lo hará siempre para fastidiar a Mantecón...

—No hace más que imitar a Crevel, que el día antes de suicidarse estuvo hablando con la Jouhandeau de la Inmaculada Concepción..., cosa que, para él, debía de ser como tomar por el culo... ¡Qué tipo! Parecido, en lo guapo, a Jean Marais cuando era joven. Dorado. Un hombre con un cuerpo *maravellós*... ¿Tú sabes que Buñuel sirvió de modelo, para el torso perfecto, en un libro de texto de Marañón que todavía se encuentra por ahí? Sería bueno que lo reprodujeras en tu libro. Sabiendo quién es, se le reconoce, a pesar de la banda negra que le tapa los ojos.

INDICE

AL LECTOR 7

PRÓLOGO PERSONAL 13
Posdata 27

CONVERSACIONES CON BUÑUEL

PRIMERA 33
SEGUNDA 95
TERCERA 117

ENTREVISTAS CON FAMILIARES, AMIGOS Y COLABORADORES DE LUIS BUÑUEL

MARÍA BUÑUEL 169
ALICIA BUÑUEL Y LEONARDO BUÑUEL 171
CONCHITA BUÑUEL 177
LEONARDO BUÑUEL 193
J. R. MASOLIVER 199
MIGUEL ZAPATER 207
REPOLLES 209
PABLO CISTUE DE CASTRO 229
MATRIMONIO MANTECÓN 231

Concha Méndez Cuesta 241
Señora de Jiménez Fraud 253
José Gaos 257
Rafael Martínez Nadal 267
Francisco García Lorca 271
Sainz de la Calzada 277
Rafael Alberti 283
María Teresa León 313
Santiago Ontañón 317
Jeanne Rucar 325
Vizconde de Noailles 335
Manuel Angeles Ortiz 337
Joaquín Peinado 345
Louis Aragon 361
Gustavo Pittaluga 365
Oscar Dancigers 369
Eduardo Ducay 373
Cartas de Juan Larrea 377
Emmanuel Robles 381
Julio Alejandro 389
Arturo Ripstein 401
Federico Amérigo 403
Rodolfo Usigli 405
Carlos Velo 407
Ricardo Muñoz Suay 419
Gustavo Alatriste 441
Fernando Rey 457
Artela Lusuviaga, S. J. 469
Mosén Vicente Allanegui entrevista a Luis Buñuel 487
Juan Luis Buñuel 499
José Berzosa 507
Pierre Prévert 511
Pierre Abraham 517
Ado Kyrou 521
Los Dalí 529

BIBLIOTECA D'HUMANITATS

MAX AUB (París, 1903/México, 1972). Inquietud ideológica y diversidad creacional son dos notas que destacan en la recia personalidad de Max Aub, uno de nuestros últimos y más ilustres "trasterrados". Hijo de padre alemán y madre francesa, Aub empieza a ser español a los once años, cuando, deseando esquivar la Gran Guerra, su familia se instala en Valencia. Y seguirá siéndolo ya durante su asenderada vida a través de los "campos" concentracionarios del "Midi" francés y de Argelia, y en su largo y fructífero exilio mexicano. Dramaturgo, poeta y ensayista, la fama de Aub se cimenta sobre todo en su producción novelesca: antes que nada, es el creador de "campos" abiertos y cerrados, entre los que destaca el mágico juego de *Jusep Torres Campalans*, ese apócrifo prodigioso, muestra del hondo humorismo, la sólida cultura y el extraordinario ingenio del escritor.

LUIS BUÑUEL (Calanda, Teruel, 1900/México, 1983). Hijo de prósperos terratenientes, fue educado por los jesuitas y posteriormente enviado a la Universidad de Madrid, donde se vinculaba intelectualmente con la generación del 27. Funda un cineclub en la Universidad. En 1925 va a París como estudiante de la "Académie du Cinéma". Después de tres días intercambiando sueños y fantasías, Buñuel y Dalí escribieron un guión para un filme surrealista que el primero filmó en dos semanas y del que resultó una película de 24 minutos: *Un perro andaluz*, serie de imágenes inconexas e incomprensibles, cuyo único elemento común era su poder de shock. En 1930 Buñuel dirigió su obra maestra surrealista *La edad de oro*, en la que puso los cimientos ideológicos de lo que sería su futuro traba

10001404093
Biblioteca Humanitats

Esta ob... entre d... amistad... modo s... Las en... sonas l... fesiona... tudes intelectuales (Salvador Dalí, Rafael Alberti, Louis Aragon, José Gaos, Francisco García Lorca, etc.), o por simple contacto humano.

Un libro muy esperado que contribuye a un mejor y más íntimo conocimiento del genial Luis Buñuel à través del prisma del también genial Max Aub.